مشكلة الثقافة في لبنان

بقلم حسين مروة

من اين نبدأ ؟

هذا السؤال يضعنا ، منذ الآن ، على مقربة من جوهر المشكلة . فنحن نريد أن نعالج هنا ، مشكلة الثقافة في لبنان . ولكـن ، هنـاك مسألتـان :

أولا ـ أين تقع حدود المشكلة هذه ؟

أهي تتداخل تداخلا مباشرا ، أو غير مباشر ، مع حدود المشكلات الاخرى التي يعانيها المجتمع اللبناني ، في هذه المرحلة بالاخص مـن تاريخ تطـــوره ، نقصد المشكلات الاقتصادية والاجتماعية والوطنيـــة والايديولوجية .. أم هي تنحصر في اطار الثقافة بحد ذاتها ، وبمفهومها الضيق مستقلة ومنعزلة عن سائر قضايا المجتمع ومشكلاته جميعا ؟

في رأينا ان مشكلة الثقافة في لبنان بكاملها ليست سوى امتـداد مباشر لحدود المشكلات الاساسية تلك كلها في مجتمعنا .. من هنا كان السؤال من اين نبدأ ؟

ثم من هنا ايضا قلنـا ان هذا السؤال يضعنا ، منذ البداية ، على مقربة من جوهر المشكلة .

والمسألة الثانية : اي جانب من جـــوانب المشكلة نعالج ؟ ليست الثقافة ميدانا واحدا محددا .. بل ميادين عدة متنوعة ومتشابكة بقدر ما تتعدد وتتنوع وتتشابك مصـــادر المعرفة وظاهراتها واشكالهـــا ومؤسساتها وأنواع ممارستها ، انتاجا واستهلاكا .. كل واحد من هذه الميادين يعاني قسطا من المشكلة التي نسميها مشكلة الثقافة في لبنان .

من أين نبدأ ؟ وكيف نختار ؟

اذا كان لي حق الاختيار ، فليس لي حق الانفصال ، أو الابتعاد ، في اختياري ، عن ضرورات الحاضر وحاجاته ، اي عمـا تستلزمه طبيعة الظروف القائمة الآن في بلادنا مـن اولويـة المعالجـة لهـذا الجانب أو ذاك ، أو هذه المجموعة من الجوانب أو تلك من القضية الثقافية .

قد يبدو لي أن أتناول الثقافة بسعتها . وهذا أقرب الى النظـرة الشمولية في تناول الموضوع ، ولكن لا بد من تركيز النظر على ما هو اكثر ارتباطا بحياة الناس وأوثق علاقة بحاجاتهم الملحة في اللحظــات الجارية . ولست أزعم بذلك ان هذه المحاضرة ستحسم القضية وتحل المشكلة ، وانما كل ما تطمح اليه المحاضرة أن تضع الافكار أمامكم وأن تثير بينكم مناقشة هذه الافكار ، حتى خارج القاعة .

فان استطاعت ذلك فقد بلغت القصد .

والآن : ماذا نختار بالتحديد ؟

مسألة الثقافة في لبنان تطرح أمامنا ، اليوم ، جملة مـن القضايا تستدعي ضرورات حاضرنا بحثها ومعـــالجتها بجد وافاضة وتعميق .. هناك ، مثلا ، تاريخ هذه الثقافة ومسار تطورها في الماضي وعوائق هذا التطور في الحاضر .. وهناك مسألة التراث الثقافي بجملته وعلاقتـه بحاضرنا والمواقف المختلفة والمتناقضة تجاهه وتحديد مفهومه بدقة .. وهناك قضية التفاعل بين الثقافات المتعددة في بلادنا وآثار هذا التفاعل في بناء مجتمعنا سلبا وايجابا .. وهناك مسائل الادب والفن وأشكالهـا القديمة والجديدة والصراع بين هذه وتلك ومقارنتها في عملية التطور والتغيير في حيـــاتنا العامة .. ثم شؤون الفكر في بلادنا والتيارات المتعارضة التي تتجاذب هذا الفكر .. وهناك ـ أخيرا ـ قضية التعليم ومشكلاته وآفاق تطوره واتجاهاته وطابعه الاجتماعي .

كل واحدة من هذه القضايا يجتذبنا الى الاختيار في مجال الكلام على مشكلة الثقافة في لبنان . غير اني أرى بينها جميعا قضيتين تلحان على أن اختارهما بخاصة :

- قضية التعليم بمراحله .
- قضية التيارات الفكرية في لبنان .

فان قضية التعليم عندنا تتقدم دائما لتحتل الصف الاول مـــن مشاغل مجتمعنا الحيوية اليومية .. والتيارات الفكرية تزداد فـــي المرحلة الحاضرة اندفاعا في مجاري حياتنا العامة لتأخذ بزمام التوجيه الفكري والايديولوجي والاجتماعي معتمدة مختلف وسائل النشر والاعلام، السمعية والبصرية جمعاء .

هاتان القضيتان يكاد النظر فيهما يستقطب جوانب المشكلةالثقافية عندنا بأسرها ، وليس بعيدا عن الواقـــع أن نقول ان أصول المشكـلة وجذورها ترجع أساسا الـــى العاهات المتجذرة في نظامنا التعليمي والفسيفسائية الشوهاء في حركتنا الفكرية .. غير انه قد ينشأ خلال تناول هاتين القضيتين اختلاف في الآراء والاجتهادات ، تبعـا لاختلاف الانجاهات والمواقع الفكرية والاجتماعية .. وهذا أمر طبيعي ينبغي أن لا يحرج أحدا منا .. ولكن أود الاشارة هنا الى ان وجهة النظر التـي سأعالج في ضوئها كلتا القضيتين وجهة تكاملية منهجية ، بمعنى انها تتناول جزئيات الموضوع من حيث علاقتها بالكل المتكامل لا مـــن حيث هي هي بذاتها جزئيات منفردة منفصلة عن تلك العلاقة الكلية .. أردت بهذه الاشارة أن تكون أجزاء هذه المعالجة في هذه المحاضرة مفهومـــة ككل ، فهي لن تتوقف عند الجزئيات الا من حيث ارتباطها ببنية الهيكل

المتكامل للافكار .

هذه النظرة المنهجية التكاملية تحتاج - بالطبع - الى تتبع تاريخي للموضوع الذي نعالج ، بغية رؤية هذا الموضوع في حركته التاريخية متفاعلا مع أنواع من العلاقات هي مصدر تطوره وصيرورته .

قضية التعليم

في ضوء هذه النظرة المنهجية ينبغي أن تطرح قضية التعليم في لبنان انطلاقا من حقيقته الاجتماعية .

نقول : حقيقته الاجتماعية ، لان التعليم هو في الاساس نوع من العمل الاجتماعي يؤدي وظيفة انتاجية اجتماعية من عدة وجوه : فهو - من وجه - مصدر لانتاج المواد الاساسية لبناء ثقافة المجتمع .. وهو - من وجه آخر - مصنع لانتاج بشري يقدم الملاكات لادارات الدولة ولادارة مرافق الانتاج الوطني وتلبية حاجاتها الفنية والتقنية .. ثم هو - من وجه ثالث - أداة لاعادة انتاج ايديولوجية معينة يحددها النظام التعليمي الذي هو ، بدوره ، خاضع لايديولوجية النظام الاجتماعي القائم ، أي لايديولوجية الطبقة القائمة على رأس هذا النظام والموجهة لمؤسساته الرسمية وغير الرسمية .

للتعليم اذن حقيقة اجتماعية تبدو لنا في عداد الحقائق البدهية .. ونحن نرى ان الانطلاق في معالجة قضية التعليم في لبنان ، من حقيقته الاجتماعية هذه ، هو الطريق العلمية والواقعية المؤدية ، بيسر ووضوح ، لرؤية المشكلات التعليمية في بلادنا ، بل رؤية مشكلات ثقافتنا الوطنية ككل ، كما هي في واقعنا الحي المتحرك موضوعيا ، لا كما يراها ذوو النظر الاكاديمي المحض الذي يرى الاشياء غالبا في سكونية متحفية هامدة ، ولا كما يريد أن يراها - بمحض ارادة ذاتية - موجهو النظام التعليمي القائم عندنا والقيمون عليه داخل الدولة وخارجها .

ان رؤية مشكلات التعليم من خلال حقيقته الاجتماعية ، رهن برؤية المسار التاريخي لحركة التعليم في بلادنا .. ونقصد ، هنا ، المسار القريب ، لا البعيد .. أي المسار الذي أخذ فيه التعليم بلبنان يرتبط - أكثر فاكثر - بحقيقته الاجتماعية وبواقع التطور الوطني والاجتماعي اللبناني نفسه .

في هذا الاطار يمكننا ان نحصر الكلام في مرحلتين للتعليم : مرحلة ما قبل الاستقلال ، ومرحلة ما بعد الاستقلال .

أ - مرحلة الانتداب :

في مرحلة ما قبل الاستقلال - ونعني بالاخص عهد الانتداب الفرنسي - نميز التعليم في لبنان ، بكونه ، في الاساس ، غير رسمي . ولا عبرة ببعض المدارس الحكومية آنذاك .. فهي لم تكن شيئا في الهيكل التعليمي المؤسسي لا كميا ولا نوعيا . فمن حيث الكم كان عددها لا يتجاوز الـ ١٢٩ مدرسة مقابل ١٣٠٦ مدارس خاصة وأجنبية سنة ١٩٣٠ ، وفي سنة ١٩٤١ - ١٩٤٢ صار عددها ٢٦٧ مدرسة حكومية مقابل ١٥٧٩ مدرسة خاصة وأجنبية (١) ، أي ان المدارس الحكومية في عهد الانتداب تضاعف عددها مرة واحدة فقط طوال اثنتي عشرة سنة كاملة .. أما من حيث النوعية فان المدارس الحكومية هذه كانت أولا ابتدائية وقليل منها تكميلية ، ولا نجد بينها مدرسة ثانوية واحدة حتى نصل الى سنة ١٩٤١ - ١٩٤٢ ، اذ نجد ثلاث مدارس حكومية اعتبرت ثانوية هي : دار المعلمين ، دار المعلمات ، ومدرسة الصنائع .. ولم يزد عدد تلامذة الثلاث هذه عن ٢٩٥ تلميذا وتلميذة ... وثانيا كانت هذه المدارس الحكومية تفتقر الى أبسط المقومات الاولية لمفهوم المدرسة في القرن العشرين سواء من حيث الشروط التعليمية أم من حيث الشروط الانسانية والصحية ...

فالسمة الاولى للتعليم في لبنان ، عهد الانتداب ، هي اذن كون المؤسسات الخاصة والاجنبية مصدره الاساسي .

أما سمته الثانية فهي حصر انتاجه البشري في قدر ضئيل من الناس ، بالقياس الى مجمل السكان .. فحتى سنة ١٩٤٢ ، أي قبل عام من الاستقلال ، كان مجموع عدد التلامذة في المدارس الحكومية والخاصة والاجنبية معا يساوي ٦٥ ٪ من عدد اللبنانيين الذين هم في سن الدراسة . ولم يكن في المدارس الحكومية حينذاك ما يساوي ٢٠ ٪ من مجموع عدد التلامذة في لبنان (٢) .. ذلك كله يدل بوضوح ان الكثرة السكانية التي كانت محرومة حتى التعليم الابتدائي في عهد الانتداب هي من الطبقات الشعبية لانها هي الوحيدة التي لم تكن تستطيع دفع أقساط المدارس الخاصة والاجنبية .

والسمة الثالثة للتعليم بلبنان في عهد الانتداب ، هي ما نستنتجه من جدول احصائي لتوزيع المدارس والتلاميذ حسب نوع المدرسة من حيث المراحل التعليمية ، وهو جدول مأخوذ من تقرير بعثة مجلس التعليم الاميركي عن التربية في الشرق الاوسط العربي .. هذا الجدول يبين ان نحو ٨ ٪ من ذلك العدد القليل من التلامذة اللبنانيين كانوا يصلون مرحلة الدراسة الثانوية ، وانه لم يكن يصل منهم الى مرحلة التعليم العالي سوى واحد ١ ٪ فقط .. فاذا تذكرنا ان التعليم الرسمي كان يقتصر على المرحلة الابتدائية دون مرحلة التعليم الثانوي والعالي ، أمكننا أن نستخلص من هذه الظاهرة الاحصائية نتيجتين تمثلان السمة الاساسية للتعليم في لبنان منذ ذاك حتى اليوم :

النتيجة الاولى : حصر التعليم الثانوي في نسبة قليلة من البرجوازية المتوسطة الميسورة القادرة على ارسال أبنائها الى المدارس الخاصة والاجنبية الثانوية ، في غياب التعليم الثانوي الرسمي .

النتيجة الثانية : حصر التعليم العالي بنسبة ضئيلة جدا من اللبنانيين تمثل البرجوازية الكبيرة ، وبقايا الاقطاع ، وهي لا تتعدى نسبة الواحد بالمئة من الشعب اللبناني .

نخرج من هاتين النتيجتين بأنه كان هناك « غربالان » للتعليم : « غربال » التعليم الابتدائي والتكميلي لتصفية أبناء الطبقات الشعبية الفقيرة وتمكين أبناء البرجوازية الصغيرة والمتوسطة من الوصول الى التعليم الثانوي ، بغية تمكين هذه الطبقة من تأمين عيشها بالارتباط مع الوجود الاستعماري في لبنان (٣) ... و « غربال » التعليم الثانوي لتصفية أبناء البرجوازية الصغيرة المتوسطة ، وابقاء التعليم العالي وقفا على البرجوازية الكبيرة وبقايا الاقطاعية المرتبطين مباشرة ، من حيث الموقع ، الاقتصادي والاجتماعي ، بالمصالح الاستعمارية الاحتكارية .

هذه السمة الطبقية الواضحة قد رسمت ، منذ مرحلة الانتداب ، خط الاتجاه العام للنظام التعليمي في لبنان خلال المسار التاريخي لتطور التعليم في بلادنا . ولا يزال هذا هو خط اتجاهه العام حتى اللحظات الجارية الآن مع الاعتراف باستثناءات قليلة تخرق هذا الاتجاه .

وسيرا على هذا الخط بدأت ، منذ ذلك العهد ، عملية « الغربلة » الطبقية في التعليم تتصاعد مع تصاعد تطوره وفقا لسير تطور النظام الاقتصادي - الاجتماعي اللبناني بسماته وخصائصه التاريخية المعينة . وهذا ما يؤكد ثانية ، ان التعليم هو في الاساس عملية اجتماعية قبل أي اعتبار آخر ، وان النظام التعليمي الذي يرسم له خط سيره واتجاه مؤسساته وبرامجه لا بد أن يكون هو أيضا اجتماعي المضمون والطابع .

على هذا نقول ان السمات الثلاث التي رأيناها تميز حركة التعليم

---

(١) التربية في الشرق الاوسط العربي : بعثة مجلس التعليم الاميركي . ترجمة د. أمير بقطر (نقلا عن مجلة « الطريق » العدد ٩ سنة ١٩٦٨) .

(٢) نفس المصدر السابق .

(٣) راجع يوسف شاكر - مجلة « الطريق » العدد ٩ - سنة ١٩٦٨ .

في ظل السيطرة الاجنبية ، يمكن فهمها في ضوء الفهم التاريخي للوضع الاقتصادي في تلك المرحلة . ففي عهد الانتداب كان تطور الاقتصاد اللبناني يجري ضمن امكانية محدودة جدا . وذلك بحكم الظروف الموضوعية ثم بحكم الظروف الذاتية النابعة من المصالح التي تمثلها السيطرة الاجنبية حينذاك . ولذا كانت ضرورات التعليم ، اجتماعيا ، محدودة بتلك الحدود الموضوعية والذاتية نفسها . هذا من جهة ، ولن ننسى - من جهة ثانية - واقعا موضوعيا آخر يتصل بوعي الطبقات الشعبية وقدراتها المادية . فان وعيها لضرورات الكفاح واساليبه العملية الكفيلة بتحقيق فرص التعليم لابنائها ، كان لا يزال ضعيفا حينذاك . وفي الوقت نفسه كانت ممكناتها المادية لتعليم ابنائها في المدارس الخاصة والاجنبية غير متوفرة اطلاقا .

على ان عملية التصفية الطبقية في مجال التعليم ، عهد الانتداب ، قد اتخذت وجها آخر غير حصر التعليم الثانوي في المدارس الخاصة والاجنبية .. هذا الوجه نعني به مناهج التعليم ، فقد كان منهج التعليم الابتدائي مثلا يبنى على هدف اعداد التلامذة اعدادا يقتصر على معرفتهم الحد الادنى من القراءة والكتابة بالعربية ثم الحساب مع تحضيرهم بعناية فائقة لمعرفة اقصى ما يمكن من اللغة الفرنسية ومن تاريخ فرنسا وجغرافيتها دون اية عناية تذكر بتعريفهم تاريخ وطنهم وجغرافيته .. ان منهجا تعليميا يقوم على هذا الاساس في بلد عربي غير فرنسي ، كان من المحتم ان يحول بين الاكثرية الساحقة من ابناء الطبقات اللبنانية غير البرجوازية وبين اجتياز المرحلتين الابتدائية والتكميلية ، لكونهم ينشاون ويعيشون في بيئات شعبية لا تستطيع أن تمدهم باية تجربة او مساعدة في دراسة اللغة الفرنسية او دراسة التاريخ الفرنسي والجغرافية الفرنسية باللغة الفرنسية ذاتها . وهكذا يصبح الهدف من المنهج ان يسهم في ابعاد الطبقات الشعبية الفقيرة عن كل فرصة تثقيفية وحرمانها الحق الانساني الطبيعي في المعرفة وحرمانها بذلك حق المشاركة في خلق القيم الثقافية وبناء ثقافة وطنية أصيلة نابعة من روح شعبنا وخصائصه القومية التاريخية .

هذه نظرة عامة في أمر التعليم خلال مرحلة الانتداب .

ب - مرحلة الاستقلال

اما في مرحلة الاستقلال الوطني ، فان أول ما نلحظه ، من وجهة كمية ، استطاعة الحكم الاستقلالي أن يضاعف المدارس ثانية ، بالقياس الى سنة ١٩٣٠ ، وذلك في سنواته الثلاث الاولى وحدها ، على حين راينا سابقا ان حكم الانتداب لم يضاعفها سوى مرة واحدة طوال اثنتي عشرة سنة . فقد ذهب عنا الانتداب والمدارس الحكومية لا يزيد عددها عن ٢٦٧ مدرسة ، واذا بنا في السنة الدراسية ١٩٤٥ - ١٩٤٦ نجد المدارس الحكومية في ظل الاستقلال قد بلغت ٤٥١ مدرسة ، ونجد تلامذتها في السنة الدراسية نفسها قد تضاعف عددهم فاصبح ٤٠،٩٢٦ تلميذا بعد ان كان سنة ١٩٤١ - ١٩٤٢ لا يتجاوز ٢١،٠٥٦ تلميذا .

ويستوقف النظر هنا ، مقابل هذه الوتيرة ، ان وتيرة النمو العددي لتلامذة المدارس الخاصة والاجنبية ، خلال الفترة الزمنية نفسها (من ١٩٣٠ - ١٩٤٦) كانت اقل من مرة واحدة (من ٨٥،٣٥٠ تلميذا الى ١١٤،٦٠٧ تلاميذ (٤) .

ان وتيرة التطور العددي النسبي المدارس الحكومية التي نلحظها في تلك السنوات الثلاث الاولى من مرحلة الاستقلال ، تؤلف ظاهرة بارزة في تاريخ تطور التعليم بلبنان رافقت المرحلة الاستقلالية من بدايتها حتى الآن . وهي بالرغم من كونها وتيرة نسبية وكونها ظلت قاصرة عن الوتيرة الضرورية لاستيعاب التعليم الرسمي كل الحاجات والممكنات المتزايدة المتطورة باستمرار - نقول : بالرغم من ذلك تبقى تلك الظاهرة علامة من العلامات التاريخية الفارقة بين مرحلتين : مرحلة الانتداب ومرحلة الاستقلال الوطني . ولكن ، ليست تكفينا معرفة الظاهرة وحدها ، فليست تحل شيئا من المشكلة معرفة ظاهراتها ، وانما المطلوب - في مجال البحث الجدي وفي سبيل معالجة علمية للمشكلة - أن نعرف جوهر الظاهرة ، ثم ان نعرف مصدرها الكامن في حركة الواقع الاجتماعي ذاته .

فلنرجع الى مجرى حركة الواقع هذه ، ولننظر خلالها كيف اخذ الاقتصاد اللبناني يحرز توسعا معينا ، بعد سنوات من الاستقلال ، بفضل عوامل عدة أكثرها خارجي ، كاكتشاف حقول جديدة للبترول العربي ، وكانفساح مجالات جديدة للعمل امام اللبنانيين في بعض البلدان العربية وكتدفق الودائع البنكية لدى شبكة المصارف المتكاثفة في لبنان الخ .. اننا نستطيع أن نلحظ ، خلل هذه النظرة ، تطورا في الاقتصاد اللبناني يمكن وصفه - اذا استخدمنا لغة مبسطة - بانه كان ، نوعا ما ، انتقالا بهذا الاقتصاد من كونه اقتصادا زراعيا وتجاريا (استيرادا وتصديرا) الى كونه نشاطا ماليا بنكيا تجاريا يتحرك معه كل ما يمكن ان يحركه النشاط البنكي من مؤسسات اقتصادية وعمرانية وصناعية خفيفة تنشأ لتوظيف بعض الاموال البنكية .. لكن اذا شئنا ان نستخدم في وصف هذا التطور لغة أكثر علمية فسنجد - بصرف النظر عن وجهات الراي الفلسفية والاجتماعية عند كل منا - ان اقرب ما يكون الى الحقيقة العلمية هنا تسميته بالتطور الراسمالي لانه قائم على توظيف رساميل مالية في مجالات استثمار تنتج القيمة الزائدة . حتى ما يوظف منها في المجالات الزراعية (بساتين الحمضيات وجنائن الفاكهة) انما يسوده أسلوب الاستثمار الرأسمالي دون غيره من أساليب الاستثمار الريفي .

ان هذا التطور في الاقتصاد اللبناني ، بعد الاستقلال الوطني ، قد تطلّب ملاكات للعمل من نوع جديد ذات مستوى معين من المعرفة يتناسب مع مستوى هذا التطور .. من هنا نشأت ضرورة نوعية ، ذات طابع اجتماعي ، لتوسيع التعليم . وفي ظروف هذا التطور ذاتها تهيأت ممكنات مادية لتحقيق هذا التوسع .. ولهذا نرى ان بدايات التطور الاقتصادي هذا رافقها - بصورة جد طبيعية - توجه معين من الدولة لتوسيع التعليم الرسمي ..

ولكنه توسيع بقي دائما محدودا - كميا ونوعيا - بحدود ما تقتضيه مصالح الفئات الاجتماعية التي يرتبط هذا الاتجاه الخاص للتطور الاقتصادي بمصالحها ويجري وفق هذه المصالح بالدرجة الاولى ..

فمن الناحية الكمية : يرى المتتبع للاحصاءات الرسمية ان توسيع التعليم لم يكن ، منذ البداية ، يستهدف الغاء حالة الحرمان التي تعانيها الجماهير الشعبية اللبنانية ، أي حرمانها التعليم والمعرفة ، بل كان يستهدف - أولا واخيرا - مجرد تلبية حاجة التطور الاقتصادي التي هي بطبيعتها حاجة محددة على قدر المجال الذي يتحرك ضمنه تطور الاقتصاد اللبناني الوحيد الجانب (الخدمات) .

ومن الناحية النوعية : نرى الاتجاه العام للتعليم الرسمي كان ، ولا يزال - في الاساس - متوافقا مع طبيعة حاجة التطور الاقتصادي للملاكات المتعلمة . ولهذا نرى اتجاه التعليم في لبنان ، بوجه عام ، يدور في فلك العلوم الانسانية ، دون العلوم التطبيقية ، لان هذه العلوم الاخيرة لا تدخل في نطاق تلك الحاجة .

غير ان توجه الدولة لتوسيع التعليم ضمن هاتيك الدائرة المحدودة اخذ يصطدم شيئا شيئا - كميا ونوعيا - بحاجة أخرى لاناس آخرين هم ليسوا أصحاب ذلك التطور الاقتصادي ، بل هم الطبقات والفئات الشعبية الكادحة .. ذلك ان حاجات هؤلاء الناس للتعليم أصبحت تتسع أكثر فاكثر مع الزمن ، واصبحت تتجه الى طلب مختلف اشكال المعرفة وفروع العلم دون الوقوف عند حدود العلوم الانسانية ، على عكس اتجاه التعليم الرسمي .

(٤) « التربية في الشرق الاوسط العربي » بعثة مجلس التعليم الاميركي .

لقد ظهر هناك اذن تناقض حاد بين حاجتين للتعليم والثقافة : حاجة محدودة ضيقة المدى هي حاجة الاقتصاد المتطور تطورا رأسماليا أحادي الجانب .. وحاجة كبيرة وسيعة المدى هي حاجة القوى الشعبية المتطور وعيها ، والمتطورة حاجاتها المادية والروحية ، موضوعيا ، بفعل الضرورات التاريخية المحلية والعربية والعالمية المعاصرة .. وخلال التناقض بين الحاجتين من حيث الكم ، برز تناقض بين نوعين من الثقافة يراد من التعليم ان ينتجه لانتاج هذا او ذاك منهما : نوع يتطلبه النظام الاقتصادي والاجتماعي القائم لخدمة تطوره الرأسمالي الخاص.. ونوع آخر أفقي وعمودي معا تتطلبه الحاجات المادية والروحية المستجدة لدى أوسع جماهير الشعب (ثقافة وطنيه متنوعة فروع المعرفة) وقد رأينا هذا التناقض ينفجر باستمرار على مدى الخمسينات والستينات ومع مطالع هذه السبعينات ،في انواع من النضال الشعبي والطلابي في سبيل مطالب متنوعة كانشاء مدارس وتوسيع مدارس وتعديل مناهج والخ ... وهنا نبرز أمامنا نضالات الهيئات والجماهير الطلابية والشعبية منذ بداية الخمسينات في سبيل تأسيس الجامعة اللبنانية الوطنية ، ثم على مدى الخمسينات والستينات وحتى الآن في سبيل تطوير هذه الجامعة وتشييد الابنية الخاصة بها وانشاء الفروع العلمية التطبيقية لها وفي سبيل استقلالها الاداري والمالي وتفرغ هيئاتها التدريسية ورفع مستوياتها العلمية الخ..

والواقع ان مجموعة احداث هذا التناقض في المشكلة التعليمية تكاد تؤلف تاريخ التعليم بكامله في لبنان .. ونحن نجد من خصائص هذا التناقض انه في كل مرحلة من تطور الاقتصاد اللبناني ، يتخذ سمة المرحلة نفسها .. ويمكن رؤية هذه الظاهرة في مرحلتين أساسيتين :

الاولى هي المرحلة التي كان النظام الاقتصادي الاجتماعي قادر فيها على استيعاب خريجي المدارس والمعاهد والكليات ، مع حسبان ان وجود هؤلاء الخريجين كان محدودا سواء من حيث الكم أم النوع في تلك المرحلة .

الثانية : هي المرحلة التي أخذ فيها هذا النظام يضيق عن استيعاب الخريجين كما هو الحال في السنوات الاخيرة التي أصبح يعاني فيها أزمته ككل بأشد مضاعفاتها وأكثرها تعقدا .

في هذه المرحلة الثانية صار النظام الاجتماعي أضيق من مدى انتاجه البشري في ميدان الثقافة ، وصارت أزمته في هذا الميدان تشد على خناقه اكثر فأكثر . ولعل احدى مشكلاته هنا انه هو نفسه قد خلق أزمته بيده . ذلك انه بمجرد أن صار للتعليم الرسمي وجود ظاهر وفاعل ، صار له جهازه المتحرك وصار له نهجه المستقل في تطوره، نسبيا ، عن تطور النظام ككل .. بمعنى ان التعليم من حيث قوانين تطوره الخاص لم يبق قادرا على الخضوع خضوعا آليا ومباشرا لقوانين تطور النظام الاجتماعي من حيث هو كل متكامل ، بل صارت لتطور التعليم استقلاليته النسبية .. ولذا وقع في مركز التجاذب بين النقيضين : ضيق النظام ككل عن توسيع التعليم وتنويعه ، وسعة الحاجة لدى أكثرية المواطنين الى هذا التوسيع والتنويع .

أيبقى التناقض هكذا ، يشتد ويحتدم ، دون حل ؟

طبعا ، لا .. فلا بد من حل ما .. ونحن نعتقد ان نوعية الحلول ذاتها انما تعبر عن موقف اجتماعي .. ومن هذه المقولة ننطلق في فهم الحلول التي تقدمها الدولة لهذا التناقض .. فماذا تقدم الدولة ؟

الذي تفعله الدولة في هذا المجال هو قمع احد طرفي التناقض.. أي قمع حاجة جماهير الشعب اللبناني . فمع حاجتها الى أوسع نطاق للتعليم بالقياس الافقي والكمي وحاجتها الى أغنى مادة تعليمية وأعمقها بالقياس العمودي والنوعي .. هذا الحل القمعي الذي اختارته الدولة يتجلى في الحقائق الاحصائية التالية :

١ - تخلف المدارس الرسمية عن استيعاب المادة البشرية للتعليم. ففي هذا المجال تبرز أمامنا ظاهرتان :

أ - فقدان مرحلة الروضة من مراحل التعليم الرسمي . أما المدارس الابتدائية الرسمية فلا تقبل الولد الا بعد تخطيه الخامسة من العمر . أي ان تلامذة التعليم الابتدائي الرسمي يتأخرون سنة او سنتين عن التعليم ، ولذا تقول احصاءات الامم المتحدة ان ٧٠ ٪ من تلامذة المرحلة الابتدائية في لبنان هم في سن ما بين الحادية عشرة والرابعة عشرة (٥) وهي سن الدراسة المتوسطة لا الابتدائية .. وهذه الظاهرة تختص الطبقات الشعبية الفقيرة باجحافها ..

ب - معدل الذين يتقدمون كل سنة لنيل الشهادة الابتدائية من تلامذة المدارس الرسمية والمجانية يبلغ ٣٥٤٢٣ تلميذا وتلميذة ، ولكن الذين يستطيعون منهم أن يتابعوا الدراسة المتوسطة لا يزيدون عن ٢٠١٧٠ (٦) لان هذا العدد الاخير هو أقصى ما تستوعبه المدارس التكميلية الرسمية ، ولا وجود لمدارس مجانية لمرحلة الدراسة المتوسطة .

٢ - مظاهر التصفية الطلابية خلال الانتقال من مرحلة تعليمية الى أخرى :

أ - تقول احصاءات الامم المتحدة بهذا الشأن انه من أصل كل ألف (١٠٠٠) من تلامذة المدارس الابتدائية الرسمية في لبنان ينهي المرحلة الابتدائية ٣٨٣ تلميذا وتلميذة فقط ... وانه لا ينهي المرحلة المتوسطة من هؤلاء سوى ١٦٥ تلميذا وتلميذة ولا ينهي المرحلة الثانوية من هؤلاء سوى ٤٠ تلميذا وتلميذة (٧) أي ان ٤ ٪ فقط من التلامذة اللبنانيين ينهون الدراسة الثانوية .

ب - معدل تلامذة السنة الاولى المرحلة الثانوية في المدارس الرسمية ، حتى سنة ١٩٧٠ ، يبلغ ٣٥١٢ تلميذا وتلميذة . يصل منهم الى السنة الثالثة الثانوية ١٠٧٠٥ تلامذة . أما تلامذة السنة الاولى هذه نفسها (الثانوية) في المدارس الخاصة فمعدلهم ٨١٤٣ تلميذا وتلميذة ، يصل منهم الى السنة الثالثة الثانوية ٤٩٠٢ فيكون مجموع الذين يصلون الى هذه السنه من التلامذة ٦٠٠٧ لا يجتاز المرحلة الثانوية منهم سوى ٢٣٨٢ تلميذا وتلميذة (٨) .

٣ - التخلف النوعي في اعداد التلامذة للثقافة الثانوية : يتجلى هذا التخلف في مظاهر عدة . ولكن سأقتصر هنا على مظهره في مستوى الهيئة التعليمية التي تهيىء المادة البشرية للتعليم الثانوي . أعني معلمي المدارس الابتدائية والمتوسطة الرسمية ومعلماتها .

تقول احصاءات وزارة التربية لسنة ٦٩ - ١٩٧٠ ان عدد معلمي هذه المدارس ومعلماتها يبلغ ١١٣٨٩ معلما ومعلمة ٢٥ ٪ منهم فقط يحملون الشهادة التعليمية و ٤٥٠٩٥ ٪ منهم يحملون الشهادة المتوسطة فقط ، و ٧٠٣٦ ٪ فقط من معلمي المدارس المتوسطة معدون للتعليم في هذه المرحلة (٩) .

٤ - الشروط الانسانية والصحية والايضاحية :في هذا المجال ايضا نعتمد احصاءات وزارة التربية ، اذ تقول :

أ - ٩ ٪ فقط من أبنية المدارس الرسمية مبنية لتكون مدارس .

ب - ٤٠ ٪ من تلامذة المدارس الرسمية يحتاجون الى مقاعد صالحة .

ج - ٨٧ ٪ من هذه المدارس خالية من المختبرات ومن سائر

---

(٥) دراسة للمركز الاقليمي للتخطيط التربوي في البلدان العربية ، سنة ١٩٧٠ .

(٦) نشرة الاحصاء التربوي » الصادرة عن وزارتي التربية والتصميم في لبنان سنة ١٩٦٨ - ١٩٦٩ .

(٧) المركز الاقليمي للتخطيط التربوي في البلدان العربية سنة ١٩٧٠ .

(٨) المصدر السابق .

(٩) نشرة التعليم الرسمي الابتدائي والمتوسط في لبنان ، الصادرة عن مديرية التعليم الابتدائي سنة ١٩٦٩ - ١٩٧٠ .

المعدات المختبرية (١٠) .

٥ ـ المادة البشرية خارج المؤسسات التعليمية : في هذا المجال احصاءات رهيبة عن جيش الاولاد البالغين سن التعليم ولا مكان لهم في المدارس الرسمية ، ولا قدرة لاهليهم أن يكونوا في المدارس الخاصة والاجنبيه ، فان احصاءات وزارة التربية نفسها لعام ١٩٦٨ تقول أن ثلث الاولاد اللبنانيين البالغين سن التعليم هم خارج المدرسه وان احد الثلثين الاخيرين اللذين في المدرسة (١٠٠ الف ولد) يتشمل الاولاد الذين دخلوا المدرسة بعدما تجاوزوا السن الطبيعيه لدخولها .

٦ ـ في الملاك التعليمي الثانوي : وفي هذا المجال أيضا تقول وثائق وزارة التربية أن ٧٥٧ أستاذا من أساتذة التعليم الثانوي الرسمي هم في الملاك الدائم ، و ٨٧٠ أستاذا هم متعاقدون . وهذا العدد الكبير من المتعاقدين يملأ مراكز شاغرة لـ ٤٢٠ أستاذا دائما . ولا شك ان هذا الواقع غير الطبيعي ينعكس سلبيا ـ طبعا ـ على مستوى التعليم الثانوي ومردوده بقدر ما ينعكس على مستواه ايضا كون التعليم المتوسط يعتمد هيئة تعليمية ليست لها الكفاءة ، بالاغلب ، لاعداد التلامذة اللائقين للتعليم الثانوي ، كما أوضحنا في الفقرة الثالثة من هذه النماذج الاحصائيه . ورغم هذا الواقع غير الطبيعي نرى محاولة جادة لتقليص عدد المتخرجين من كلية التربية في الجامعة اللبنانية .

٧ ـ ويمكن ، أخيرا ، أن يلحق بهذه المواقف من الدولة في قضية التعليم موقفها من قضيه الامية في البلاد . فهناك عدد هائل من متوسطي الاعمار بلغوا سن الدراسة في عهد الاستقلال ولم يتعلموا ، فضلا عن جيش الاميين الكبار .. وتحضرني هنا أمثلة على ذلك غير كاملة ولكن لها دلالتها البعيدة . مثلا :

ـ ٤٥ ٪ من سكان البقاع أميون ..

ـ ٣٠٠٣ ٪ من مجموع عمال المؤسسات الصناعية في بيروت وضواحيها أميون ..

ـ ٦٣٠٦ ٪ من مجموع الاميين في هذه المؤسسات تقل أعمارهم عن الخامسة والثلاثين (١١) .

هذه نماذج قليلة من مظاهر القمع غير المباشر الذي تعتمده الدولة حلا للتناقض المحتدم ، الناشىء عن التعارض بين حاجة النظام الاجتماعي الى تحديد التعليم الرسمي بحدود التطور غير الطبيعي لهذا النظام ، وبين حاجة أكثرية الشعب الى توسيع هذا التعليم بمختلف مراحله لاقصى حدود الامكان .

أما جماهير الشعب الكادحة فتريد حل هذا التناقض على نحو معاكس .. اي انها تريد ازاحة العوائق كلها التي تحول دون تطوير التعليم وتوسيعه .

فأي حل نأخذ به ؟

ان أبسط مفاهيم الديمقراطية التي لا مجال للخلاف فيها تقضي بأن نختار الحل الذي يأخذ جانب حاجه الاكثرية دون الاقلية ..

وانطلاقا من هذا المفهوم الديمقراطي البسيط يمكن ان نحكم على النظام الاجتماعي القائم في لبنان بأنه يعادي الثقافة والتعليم . أو ـ بقول آخر ـ يناصر التجهيل أو بقاء الجهل مبسوط الرواق على الكثرة من جماهير شعبنا .. قد يبدو هذا الحكم قاسيا ، ولكنه عادل على كل حال ...

ان الرجوع الى بعض المفاهيم الحضارية الصحيحة المعاصرة يقضي أيضا بأن الذين يقفون بجانب حاجة الجماهير الكادحة ينبغي أن نسميهم تقدميين ، وان الذين يقفون بجانب قمع هذه الحاجة لا يمكن أن نسميهم الا رجعيين .. ولكن هذا الكلام لا يحل شيئا من المشكلة . فأين الحل ؟

نحن ـ كما قلنا ـ مع حاجة جماهير شعبنا الى تعليم رسمي غير مقيد بقيد اطلاقا في أية مرحلة من مراحله . غير ان هذا لا يكفي لايجاد القاعدة الاساسيه لحل المشكله . ولا يمكن ان نجد هذه القاعدة اذا بقينا ننظر الى قضية التعليم بوصف كونها قضية قائمة بذاتها منفصلة عن حقيقتها الاجتماعية مستقلة عن القضيه الاشمل التي هي ـ أي قضية التعليم ـ جزء منها .. نعني بها قضية التنمية الاقتصادية الشاملة ..

فنحن ، اذا كنا حقا من أنصار فتح أبواب التعليم دون قيود ، وجب أن نضمن تطورا اقتصاديا وتنمية شامله دون قيود : أي أن نضمن تطور الصناعة ، والزراعة ، ومنشآتها وتقنيتها ، وتطور سائر مرافق الحياة الاجتماعية والاقتصادية ولا سيما المرافق المنتجة منها ، لان هذه هي القادرة ، أولا ، على استيعاب كلي للمتعلمين الجاهزين والخريجين ، وهي القادرة ـ ثانيا ـ على الانتاج المادي الذي يقيم أساسا ماديا لتوسيع دائم متطور للتعليم .. وهنا يكمن أساس الحل لقضايا الجامعة اللبنانية وخريجي الجامعات كلها وسائر قطاع المثقفين .

هذا الاتجاه في رؤيه جذور المشكلة ، كفيل أن يحل التناقض الذي تحدثنا عنه ، حلا علميا وواقعيا ، لان التناقض لا يمكن أن يحل بقمع أحد طرفيه ، بل بتغيير أساسي في كلا طرفيه .

ثم ان هذا الاتجاه الشمولي غير الجزئي في رؤية المشكلة المطروحة أمامنا ، يرينا كذلك مدى الارتباط الحيوي والجوهري بين قضية الثقافة الوطنية بوجه عام والقضية الاجتماعية التي تعد مسألة التنمية الاقتصادية الشاملة قاعدتها الاساسيه .. وهذا الارتباط الحيوي الجوهري بين القضيتين يستلزم بالطبع ارتباطا على شاكلته بين النضال في سبيل بناء ثقافة وطنية تكون ملك جماهير الشعب وبين النضال في سبيل اقتصاد وطني مستقل متطور وتنمية اجتماعية شاملة لحساب مصلحه الجماهير الشعبية هذه .

من هنا نرى ان قضية الثقافة ـ وضمنها قضية التعليم برمتها ـ هي بالاساس قضية وطنية اجتماعيه من حيث محتواها الواقعي . ولهذا كان النضال في صعيد الثقافة بمعزل عن هذا المحتوى أشبه بحال من يلهث نحو السراب وهو يحسب انه يجري وراء الماء العذب .

قضية التيارات الفكرية :

وفي ضوء النظرة المنهجية التكاملية ذاتها لقضية التعليم ، ننظر الى قضية التيارات الفكريه القائمه الآن في لبنان .. فنحن حين نرى قضية التعليم قضية وطنيه اجتماعية ، لا بد أن يكون أمر التيارات الفكرية مرتبطا في نظرنا مع قضية التعليم برباط مشترك من جهتين : أولا ، من جهة كونهما معا يؤلفان قضية الثقافة ككل .. وثانيا ، من جهة كونهما معا جزءا لا يتجزأ من القضية الوطنية الاجتماعية في بلادنا .

ان رؤيتنا لهذا التلازم بين مشكلات التعليم في لبنان ومشكلات الفكر اللبناني ، تبلغ حد الجزم بأن مشكلات الفكر هذه هي ، في وقت واحد ، امتداد لمشكلات التعليم وانعكاس عنها من جهة وموجه لها ضاغط عليها من جهة ثانية .

ان السمة الطبقية التي رأينا ، في ضوء الامثلة الملموسة والارقام ، كيف ترسم الاتجاه العام للنظام التعليمي في بلادنا وتوجه خطوات التعليم في مختلف مراحله منذ عهد الانتداب حتى اليوم ، قد أنتجت ـ دون شك ـ في المدى الزمني الطويل ، جيلا أو أجيالا فيهم أناس تقولبت نزعاتهم الفكرية والاجتماعية وفق ايديولوجية هذا النظام الموجه للتعليم ، ثم صار فريق من هؤلاء المثقفين في المراكز المتحركة والمحركة من الحياة الفكرية في هذا البلد . مضافا الى ما أنتجته المؤسسات التعليمية الخاصة والاجنبية على المدى الاطول من ثقافات هي ـ مهما تعددت وتنوعت ـ ثقافات معجونة بتلك الايديولوجية الطبقية ذاتها من جانب ، وبالايديولوجية الاستعمارية من جانب آخر .. من هنا كانت التيارات

---

(١٠) المصدر السابق .

(١١) وثائق المؤتمر الوطني للتعليم في بيروت ١٩٦٨ .

الفكرية – كما قلنا – امتدادا لمشكلات التعليم وانعكاسا عنها . ولكن في الوقت نفسه كان دائما للتيارات الفكرية التي تمثل ايديولوجية الطبقة السائدة في لبنان اثرها التوجيهي الضاغط في اعادة انتاج ثقافة معجونة بهذه الايديولوجية بواسطة الحمل التعليمي ، سواء بمادته البشرية أم بمادته التعليمية ومناهجه أم بنظمه البيروقراطية المختلفة : نظم الامتحانات والادارة ونظم التعيين والتفتيش الخ ...

فالمسألة اذن هي – بتكاملها وجدليتها – مسألة واقع اجتماعي يتخذ مجالا لحركته الداخلية في كل ميدان من ميادين الحياة اللبنانية، وهو يجد في الميدان الفكري والثقافي مجالا أقدر على التأثير غير المباشر لان عالم الفكر والثقافة عالم مركب معقد ، ولذا كان له استقلاله النسبي عن عالم الواقع المباشر . وبهذه الاستقلالية النسبية للفكر والثقافة يستطيع ذوو النزعات الفكرية المعادية للتقدم ولمصالح الجماهير الشعبية أن يخفوا هذه النزعات وراء ستار من التعالي المصطنع عن حركة التاريخ والمجتمع في حين هم يجهدون لتحويل أفكارهم وقيمهم وتصوراتهم المعبرة عن تلك النزعات الى قوة مادية فاعلة وموجهة لحركة التاريخ والمجتمع في غير وجهة التقدم .

هذا الكلام يستدرجنا الى تحديد ما لمفهوم الثقافة ، ومنها الفكر، لكي نصل من ذلك الى وضع الثقافة في لبنان على صعيد واضح المعالم :

– ما هي الثقافة ؟

– في محاولتنا تحديد مفهوم الثقافة ، نود القول – قبل كل شيء – ان المادة العلمية او مادة المعرفة بوجه عام ليس وجودها أو عدمها هو الذي يضع الحدود الحاسمة بين الانسان المثقف وغير المثقف . وذلك لان الثقافة بمفهومها الحضاري ليست هي المادة العلمية او المعرفية بذاتها حين يمتلكها انسان ما . فان مجرد امتلاك هذه المادة في الذهن أو في الذاكرة لا يحوله الى انسان مثقف . وانما الامر أبعد من ذلك ، وربما كان أبسط من ذلك أو أعقد .. وهو ان الاساس في مفهوم الثقافة أن يبني للانسان المثقف ملكة فكرية تتكون بها لديه رؤية عامة الى الحياة والمجتمع ،في ضوئها يتحدد موقفه الفكري والعملي حيال كل قضية من قضايا الحياة والمجتمع . فليس مثقفا من تتكدس المعارف في رأسه وهو دون رؤية من هذا النوع . ولا شك ان المادة العلمية والمعرفية تؤدي دورا فعالا في بلورة هذه الرؤية . ولكن المسألة هنا هي هذه :

– من أين تنطلق هذه الرؤية العامة الى الحياة والمجتمع ؟ هل تنطلق من المعرفة ذاتها ، أم من التأمل الفكري المحض ، أم من الموقف الوجداني أو الاخلاقي ؟

– في رأينا انها تنطلق أساسا من الموقف الاجتماعي ، فهي ليست مسألة فكرية محضا ، وليست مسألة وجدانية أو أخلاقية ، وانما هي – في جوهرها – مسألة اجتماعية يحددها اساسا موقع كل منا في البنية الاجتماعية الشاملة ومكانه ودوره الفئوي في عملية الانتاج الاجتماعية.. من هذا الموقع تنطلق ، أول الامر ، نظرة كل منا الى الحياة والمجتمع ، وقد تتغير النظرة وقد تثبت ، وقد تتعمق وتغتني وتتركز في هذا الجانب أو ذاك من جوانب الصراع الاجتماعي .. ودائما تكون المعرفة ووسائل المعرفة ومصادر المعرفة ذات دور فعال في تغيير الرؤية أو تثبيتها ، في تعميقها أو تسطيحها .. هذا مما لا شك فيه ، ولكن ليس من الطبيعي أن تتغير رؤية الفكر دون أن يتغير الموقف الاجتماعي أو يتغير الموقع في البنية الاجتماعية الشاملة .

فالثقافة اذن هي – في وقت معا – عملية ذهنية معرفية ، وموقف اجتماعي طبقي ، وسلوك فكري يستتبع سلوكا وجدانيا وأخلاقيا وسلوكا عمليا محركا ومغيرا ، وعند ذوي المواهب الفنية يستتبع كذلك رؤيا فنية تستمد طبيعتها ولونها واتجاهها – تلقائيا – من هذا المزيج الكامل الذي تكونت منه الثقافة .

وهنا علينا أن نرجع الى هذا المزيج الكامل المركب المعقد لنتعرف عناصره الاساسية التي بها تكون الثقافة في شعب أو أمة أو مجتمع ثقافة يصح انتسابها الى هذا الشعب او هذه الامة أو هذا المجتمع ، فيقال مثلا ثقافة عربية أو فرنسية الخ ... أو تسمى ثقافة وطنية بمقتضى هذا الانتساب .

ما هي هذه العناصر الاساسية لثقافة كل مجتمع معين لتكون حقا ثقافة هذا المجتمع أصالة لا زيفا ؟

– ترون اننا نشدد في ذكر الموقف الاجتماعي عند الكلام على مفهوم الثقافة .ولكن لسنا نعني اكثر من كون هذا الموقف منطلقا وكونه واحدا من عناصر هذه العملية التي قلنا انها في غاية من التركيب والتعقيد .. فهناك أيضا عنصران أساسيان الى جانب الموقف الاجتماعي الطبقي ، هما العنصر الانساني العام .. والعنصر القومي الخاص .

وايضاح ذلك ان ثقافة المجتمع المعين تتكون ، تاريخيا وحضاريا، من ثلاثة عناصر أساسية ، هي :

اولا ، خلاصة التجارب البشرية التي كدستها شعوب عدة مختلفة عبر تاريخ التطور البشري الطويل ، الحافل بمآثر الانسان أينما أقام من الارض في محاولاته الرائعة لكشف قوانين الطبيعة وتطويعها لتطوير حياته المادية والروحية .

ثانيا ، العنصر القومي الذي هو نتاج تلاقح حضاري بين خلاصة التجارب البشرية العامة وبين التجارب الخاصة لهذا المجتمع المعين الذي اكتسب خصائص قومية معينة من ممارسته الطويلة لظروف تاريخية واجتماعية من نوع متميز . بذلك تنشأ ثقافة قومية تتكون من تحقق العام في صورة الخاص : البشري في صورة القومي . وبذلك ينشأ أيضا لهذه الثقافة تاريخ وتراث يرتبطان عضويا وموضوعيا ، بتاريخ مجتمعها وبخصائصه القومية التاريخية .

ثالثا ، العنصر الاجتماعي الطبقي . وهو ينبثق في داخل الثقافة القومية الواحدة وضمن خصائصها المميزة تاريخيا . انه عنصر متعدد متنوع بقدر تعدد الايديولوجيات والمصالح الطبقية في المجتمع الطبقي المعين . وهو – لذلك – عنصر تناقض بين ثقافات متناقضة ، ولكن تناقضها يبقى في اطار من الوحدة ، هي وحدة الثقافة القومية الجامعة . اي ان وجود ثقافات طبقية معبرة عن عدة ايديولوجيات داخل المجتمع الواحد لا يعني بالضرورة وجود انفصام بينها وبين الثقافة القومية لهذا المجتمع ، بل يعني العكس .. والعكس هنا هو أن تكون الملامح الاساسية للثقافة ذات الطابع الطبقي مستمدة من الخصائص العامة التي تتميز بها الثقافة القومية في مجتمعها المعين . ومعنى هذا انه ما من تيار ثقافي أو فكري يظهر في المجتمع وهو منفصل روحا وأصولا عن هذه الخصائص المميزة للثقافة القومية ولتاريخها ولتراثها ، ليس من سبيل للحكم عليه الا بأنه تيار غريب زائف غير أصيل ، لا يغني ثقافة بلاده الوطنية ، بل يعمل لافقارها ومسخها وتغريب أهلها عن طبيعة وجدانهم وعن حقيقة مشكلاتهم ، وعن قضايا حاضرهم وآفاق مستقبلهم معا ..

* * *

بعد هذا ننتقل من التعميم الى التخصيص ، أي الى قضية الثقافة بلبنان في ضوء هذه المقولات الدائرة حول مفهوم الثقافة كما نتصوره .

نحن رأينا ان التفاعل الثقافي الحضاري بين العنصر البشري الاشمل والعنصر القومي الخاص والعنصر الاجتماعي الطبقي هو – في تصورنا – أصل أصيل في عملية التكون والصيرورة لكل ثقافة يصح أن تسمى ثقافة وطنية أو قومية .

ونحن رأينا أيضا ان اكتساب الثقافة صفتها الوطنية أو القومية لا ينشأ من انتسابها الجغرافي وحسب الى المكان الذي تنتج فيه ، بل هي تكتسب هذه الصفة من كونها ذات تاريخ وتراث يرتبطان عضويا، وموضوعيا ، بتاريخ مجتمعها المعين ، وبالخصائص القومية التاريخية

لهذا المجتمع .

بناء على ذلك كله نضع مشكلة الثقافة بلبنان ، من حيث مضمونها ، في اطار هاتين المسألتين المتلازمتين :

١ ـ مسألة تفاعل الثقافات .

٢ ـ مسألة الموقف من التراث الثقافي الوطني .

في هذا الاطار يتبادر الى ذهني ما هو شائع عندنا جدا ، ومكرر جدا ، ويكاد يكون لازمة من لازمات كل حديث عن لبنان على ألسنة بعض المفكرين اللبنانيين أو أقلامهم .. ذلك قولهم بأن لبنان هو مركز تفاعل الثقافات والحضارات في الشرق .

في رأيي ان هذا القول يحمل في أبعاده جزءا من العلة التي نسميها مشكلة الثقافة في لبنان . ان المدلول الذي يقصده أكثر الناس ترديدا لهذا القول هو غير مدلوله الحقيقي .. هم يقصدون ـ أولا ـ التعريض ببلدان شقيقة للبنان ، بزعم انها غير منفتحة للتفاعل بين الثقافات والحضارات وان لبنان يتفرد بهذا الانفتاح في هذه المنطقة ..

وهم ـ ثانيا ـ يقصدون نمطا معينا من التفاعل ، ونوعا معينا من الثقافات والحضارات ، وفي كلا القصدين هم يخادعون أنفسهم ويخادعون جماهير شعبنا عن الواقع الذي هو محنة ثقافتنا ومشكلتها العميقة ، ثم هم يخادعوننا عن الحقيقة العلمية لمفهوم التفاعل . وبحكم ذلك كله هم يعرّضون ثقافتنا الوطنية لاخطار الانغلاق عن التفاعل الحقيقي الذي اعتبرناه مقوما اساسا من مقومات كل ثقافة وطنية ، كما انهم يعرّضونها لاخطار الانعزال أو الانقطاع عن جذورها الضاربة في أرض الثقافة العربية الام وتاريخها وتراثها .

ان تفاعل الثقافات والحضارات مسألة موضوعية لم تخضع للرغبات الذاتية في عصر من عصور التاريخ البشري ، لا سلبا ولا ايجابا . وهي في عصرنا هذا أكثر موضوعية وأعمق وأرسخ . لان أسباب التفاعل في هذا العصر أوفر وأسرع منها في أي عصر مضى ، فلم يبق يحق لبلد في عالمنا الحاضر أن يختص نفسه بأنه مركز تفاعل دون غيره من البلدان .

هذه واحدة . وأما الثانية فاننا بحكم هذا الواقع الموضوعي لا يمكن أن ننكر على بلدنا لبنان ان قانون التفاعل الثقافي والحضاري يجري عليه كما يجري على غيره من بلدان العالم ، في كل عصر وجيل .

وأما الثالثة ـ وهنا نقطة المشكلة ـ فاننا نسأل :

ـ كيف يجري ، عمليا ، هذا التفاعل في لبنان ؟

ما دمنا الآن في موقف من يعالج مشكلة قائمة بالفعل ، وما دامت المسألة ، في نظرنا ، مسألة وطنية بالاساس ، فان ذلك يفرض علينا أن نجيب عن هذا السؤال بصدق وأمانة وصراحة :

ان أول ما يبدو لي من وصف للصورة التي يجري عليها ما يدعى بالتفاعل بين الثقافات والحضارات في لبنان ، هو القول بأنه يجري بصورة ناقصة ومشوهة ومتحيزة ، فليس هو تفاعلا بالواقع بقدر كونه افتعالا للتفاعل ..

ان للتفاعل الثقافي والحضاري قوانينه الموضوعية . وهذه القوانين تأبى أن يحصل التفاعل بالقسر والافتعال وفرض الاشياء فرضا من الخارج دون أن يجيء ذلك طواعية من الداخل . انه لا يمكن أن يحصل تفاعل بين موضوعين ما لم يكن كل واحد منهما يحمل في تركيبه الداخلي قابلية التجاوب مع الآخر او الانفعال به لخلق تحول نوعي في طبيعة كل منهما .. في حين ان ما يسمونه تفاعلا بين الثقافات أو انفتاحا على الثقافات في لبنان ، لا يراعي شيئا من مضمون هذه المقولة البدهية .

هناك اشكال من « التفاعل » المشوه المتحيز مفروضة على الثقافة اللبنانية في جوانب عدة من جوانبها : في ميادين التعليم ، في الحياة الفكرية ، في مجالات الادب والفن ، في صالات العرض السينمائي ، في مؤسسات الوسائل الاعلامية المختلفة .

ففي الحقل التعليمي نذكر كلاما لاحد كبار المسؤولين في وزارة التربية (١٢) بمناسبة الحديث عن المنهج الجديد للتعليم الثانوي يقول ان الخط العام لهذا المنهج هو « اللبننة ومسايرة العصر » ، وقد أوضح القصد من اللبننة بقوله انها تحدث « في اطار من الحرية يحترم الفوارق » . فماذا يعني بالفوارق ؟.. في بقية كلامه نفهم انها الفوارق بين « الشرق المتصوف والغرب الانساني والتكنيكي ».

هذا هو ، اذن ، مفهوم اللبننة في نظر موجهي نظام التعليم .. وهذا هو مفهوم مسايرة العصر عندهم ، أي الانفتاح ، أو تفاعل الثقافات ..

فاللبننة « تقوم في اطار من الحرية يحترم الفوارق » .. والتفاعل الثقافي يقوم بالتزاوج بين « تصوفية » الشرق و « انسانية » الغرب وتقنيته ..

اننا نرى في المفهومين كليهما تشويها لمفهوم الثقافة الوطنية من جهة ولمفهوم التفاعل الثقافي من جهة أخرى .

أما أولا ، فلان هذا الكلام حين يتحدث عن اطار الحرية وعن احترام الفوارق ، انما يقصد حرية الفوارق الطائفية في لبنان ، وبالتالي حرية الثقافات القائمة على الطائفية .. فهل هذا هو مفهوم الثقافة الوطنية اللبنانية ؟ أليس هذا « تكريسا » ، فكريا وعمليا رسميا للايديولوجية الطائفية التي ترجع في مضمونها الاجتماعي الى ايديولوجية الطبقة السائدة في لبنان ، والتي يقوم نظام التعليم عندنا على غرسها وتوطيدها وتخليدها بوساطة التلقين الميكانيكي في المدارس والمعاهد اللبنانية ؟

فلبننة التعليم تعني ـ على هذا ـ خلق ثقافة خاصة معبرة عن ايديولوجية معينة ، فارغة من الخصائص العامة للثقافة الوطنية ، ثقافة الشعب بأسره ، نافية في الوقت نفسه الحرية ، حرية جماهير الشعب الكادحة في خلق ثقافتها أيضا .. وهي مع ذلك ثقافة تضطهد التراث الوطني والقومي وتقدم عليه كل ما هو أجنبي يعبر ـ بدوره ـ عن ايديولوجية الطبقة الاحتكارية الاستعمارية في عالم الغرب . وهذا كله يظهر ، بوضوح ، في مناهج التعليم كلها : في منهج اللغة العربية واللغة الاجنبية ، في منهج الادب العربي والادب الفرنسي ، في منهج الفلسفة العربية والفلسفة العامة ، في منهج التاريخ والجغرافية . في هذه المناهج كلها يستطيع الباحث المتجرد أن يلحظ ببساطة محاولة جدية مدروسة تستهدف أمرا آخر غير اللبننة الحقيقية .. تستهدف « تغريب » الثقافة اللبنانية ، وبالتالي « تغريب » الانسان اللبناني ذاته . وهذا بعينه هدف تكريس « الايديولوجية » الطائفية .. والتدليل على ذلك يحتاج الى دراسة تفصيلية لمناهج التعليم هذه (١٣) .

وأما ثانيا ، أي تشويه مفهوم التفاعل الثقافي ، فان الحديث عن « الشرق المتصوف والغرب الانساني والتكنيكي » هو بذاته تشويه للاساس الذي يقوم عليه هذا التفاعل .. انه تشويه للثقافة الشرقية وتراثها بكامله ، يقابله تحيز للثقافة الغربية واضح .. فهل صحيح ان الشرق لم ينتج سوى التصوف ، وهل صحيح ان الغرب لم ينتج سوى الانساني والتكنيكي ؟.. ثم ما معنى « الانساني » هنا ؟.. كلمة تحمل الكثير من المقاصد ، وهي ـ مع ذلك ـ لا تحمل شيئا عند التدقيق لانها مطلقة ، والمطلق مجرد محض لا وجود له خارج عالم الذهن ..

على ان صاحب هذا القول كان يقصد به فريقين من اللبنانيين :

---

(١٢) هو الدكتور جوزيف زعرور المدير العام لوزارة التربية من مقال نشرته له جريدة « الاوريان » البيروتية أوائل سنة ١٩٦٨ .

(١٣) راجع الدراسات التي وضعت بمناسبة صدور منهج التعليم الثانوي الجديد : مجلة « الطريق » ـ العدد ٩ ـ سنة ١٩٦٨ ـ بيروت .

فريقا يفترضون انه يرتبط بتصوف الشرق ، وفريقا يفترضون انه يرتبط بانسانية الغرب وتقنيته !.. فكأنه يوحي بهذا القول الى اللبنانيين انهم مختلفون هكذا فعلا ، وان الاختلاف بينهم حقيقة تاريخية وطبيعية وعقلية ، وان هذه الحقيقة ثابتة وأبدية .. وذلك بالضبط هو المضمون الايديولوجي لما يدعى ب « الميثاق الوطني » المزعوم !..

ان هذا القول لم يكن تعبيرا عن رأي شخصي عابر ، وانما هو انعكاس لواقعين متكاملين يتمثلان في المناهج التعليمية من جهة ، وفي تيار فكري واسع في لبنان من جهة ثانية ، له مؤسساته ووسائله الاعلامية وشخصياته المعبرة عنه على منابر فلسفية ونظرية ، جامعية وغير جامعية .

فان نظرة لمنهج الفلسفة العربية في الثانويات ، بتفاصيله ، تنبىء ان واضعي هذا المنهج ، قد اختاروا له من قضايا الفلسفة العربية كل ما يتصل بالنزعات الغيبية والتصوفية والمثالية وأهملوا - بالمقابل - كل ما يتصل بالاتجاهات الواقعية والمادية الفلسفية ، وكل ما له ارتباط بالواقع الاجتماعي في العصور العربية السابقة ابان ازدهار هذه الفلسفة .

والآن اذا استعرضنا اللوحة من جديد ، بايجاز ، رأينا ان هناك خطا تاريخيا اصطنعاصطناعا قسريا لمسيرة تطور الثقافة بلبنان ، ولذلك جاء اتجاه تطورها حتى الآن ، سواء في مجال التعليم أم في مجال النشاط الفكري والثقافي العام يعكس ، بصورة مباشرة حينا وغير مباشرة حينا ، سيطرة الايديولوجية المعبرة عن اتجاه تطور النظام الاجتماعي القائم في لبنان .

ان هذا الخط التاريخي المصطنع قد فرض - اولا - موقفاانتقائيا من التراث الثقافي العربي الذي هو الارض الطبيعية الام لثقافة لبنان الوطنية ، لجذورها وتاريخها وتراثها كله ، ولتراث نهضتنا الحديثة في القرن التاسع عشر بالاخص .

وفرض - ثانيا - موقفا مشوها متحيزا من عملية التفاعل مع الثقافات ..

وفرض - ثالثا - نظاما تعليميا طبقيا قمعيا يقمع حاجة الجماهير الشعبية الى ثقافة تعبر عن حياتها وتاريخها وتراثها وحاجاتحاضرها وآفاق مستقبلها الافضل .

وقد كان نتاج هذا كله أن أفرغت الثقافة اللبنانية :

١ - من قواها الداخلية الدافعة لتطورها في خط متصاعد وطني ديمقراطي تقدمي .

٢ - من تفاعل طبيعي بين عناصرها التكوينية الاساسية : العنصر البشري العام ، والعنصر القومي الخاص ، والعنصر الاجتماعي الطبقي المتعدد الانواع ضمن الوحدة الجامعة ، وحدة الثقافة القومية بخصائصها المتميزة .

٣ - وأفرغت من المضمونات الفكرية العميقة الغنية ، ففقدت - في الغالب - روح الابداع والشخصية المستقلة . وغلب عليها - لذلك - اتجاه التسطيح والتبسيط والنقل الميكانيكي للافكار وللمدارس والتيارات الفكرية والفلسفية والفنية عن بيئات تختلف اختلافا أساسيا عن بيئتنا من حيث نوع القضايا والمشكلات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ونوعية المطاليب والحاجات والقيم والظروف التاريخية .

كثيرا ما تعرضت ، خارج البلاد ، لمثل هذا السؤال :

- ما هي الملامح المميزة للفلسفة اللبنانية المعاصرة ؟..

وكثيرا ما وقفت حائرا أمام هذا السؤال ، وأنا أسائل نفسي :

- هل لنا في لبنان فلسفة معاصرة ، وهل عندنا فلاسفة معاصرون ؟

ودائما كنت أعيد الجولة مستعرضا الاسماء التي أعرف انأصحابها يتحدثون عندنا باسم الفلسفة ، ثم دائما كنت أنتهي من الجولة بخيبة الامل .. ذلك لان هؤلاء جميعا : اما مؤرخو فلسفة وليسوا فلاسفة ، واما ناقلو تيارات فلسفية غربية بملامحها نفسها التي تظهر بها في أوساط الغرب ، واما انتقائيون أخذوا من كل فلسفة سائدة في الغرب طرفا او خيطا ونسجوا من ذلك افكارا لا تقوى على تكوين فلسفةخاصة ذات ملامح متميزة مستمدة من مشكلات واقعية محددة .. عدا كونها افكارا ترجع الى منبعواحد ، هو مناهضة الفكر التقدمي بوجه عام .

هذه الظاهرة في المجال الفلسفي هي أشد ظاهراتنا الثقافية دلالة على الفقر المدقع أولا ، وعلى المفهومالمشوه للتفاعل بينالثقافاتوالحضارات، ثانيا ..

وهناك ظاهرات بشكل آخر في ثقافة لبنان تمثل وجهين لقضية واحدة : وجه النقل الميكانيكي الاعتباطي عن التيارات الفكرية الغربية ، والوجه الايديولوجي الذي يدفع بعض الكتاب والمفكرين عندنا لنقلتلك التيارات ولمعالجة قضايا ليس لها موضوع اطلاقا في بلادنا ، في حين يتجاهلون كل ما يتحرك في حياة مجتمعنا وحياة جماهيرنا الشعبية من عوامل القلق الواقعي المشروع ، القلق الوطني والاجتماعي ، دون القلق الفردي الانطوائي المغلق .. ذلك القلق الصادر عن ظروف بلادنا بالذات ، وعن معاناة حقيقية لهذه الظروف .

نضرب على ذلك مثلين :

أ - الانسان والتكنولوجيا

أولهما ما يتحدث به هذا الفريق من المفكرين والكتاب عندنا عن مشكلة الانسان المعاصر والتكنولوجيا ... ماذا يعني الحديث عن هذه المشكلة في بلادنا ؟.. فنحن مجتمع لم يدخل عصر التكنولوجيا بعد .. هذا أولا . وأما ثانيا ، فان التيار الفكري الذي يتحدث بهذه القضية ويعالجها في الغرب ، انما يعبر بذلك عن أزمة حقيقية عميقة هي من أشد الازمات التي يعانيها الانسان المعاصر في البلدان الرأسمالية ، تحت وطأة النظام الرأسمالي الذي يزداد الانسان في ظله اغترابا كلما زادت التكنولوجيا تطورا وتغلغلا في الحياة اليومية ..

صحيح ان اتجاه التطور الاقتصادي في لبنان هو - كما قلنا - التطور الرأسمالي ، ولكن نوعية هذا التطور ومستواه يختلفان عما هو قائم في الغرب حيث ظهر عصر التكنولوجيا وابتعد في تطوره أشواطا هائلة . ولذلك كانت الازمات التي يعانيها مجتمعنا اللبناني تختلف ايضا عن الازمات التي يعانيها الانسان في الغرب . فماذا يعني اذن اهتمام أولئك الكتاب والمفكرين عندنا **بموضوع ليس له موضوع في بلادنا**

يعني - في رأينا - أحد أمرين : اما النقل الميكانيكي الاعتباطي الذي أشرنا اليه ، وهذا احدى العاهات المصابة به ثقافتنا .. واما القصد الى تحويل الوعي الوطني الاجتماعي لدى شعبنا عن القضايا الحية الملتهبة التي تدخل في صميم معاناته المباشرة . وذلك كبحا لنضالات شعبنا عن السير الى التحرر لاستشراف مستقبل تتطور فيه طاقات الانسان الجسدية والروحية على نحو يخرج به نهائيا من حالة الاغتراب الروحي .

ب - « صراع الاجيال ! »

وأما المثل الثاني فهو ما يتحدثون به كثيرا هذه الايام أيضا عما يسمونه صراع الاجيال !.. ان نغمة « صراع الاجيال » هذه ظهرت في الغرب بظهور الحركات الطلابية وحركات الشباب التي حملت طابعالعنف في السنوات الاخيرة ... هذه الحركات برزت في الغرب كظاهرة من ظاهرات الرفض في صفوف الطلبة والشبان هناك تعبيرا عن رد فعل اجتماعي شامل لما بلغت اليه حياة المجتمعات الغربية الرأسمالية المتطورة تكنولوجيا من آلية مفرطة وانسلاب روحي يرزح بها الطلبة والشبان كغيرهم من الفئات الاجتماعية الاخرى . ولكن رفض الطلبة والشبان اتخذ شكلا متميزا يتفق مع حساسيتهم الخاصة من حيث الاعمار أولا ، وينشأ من تعدد مواقعهم الطبقية المختلفة ثانيا ... واستقلال كل من

اليمين الرجعي واليسار الفوضوي تحركا هم ثالثا ، ليجعلوا منهم قوة تغيير اجتماعي مفتعلة يعارضون بها قوى الطبقة العاملة وحلفائهـــا الثوريين .. ومن هنا برزت نغمة ((صراع الاجيال)) ليحجبوا بها حقيقة الصراع الاجتماعي ومصدره وجوهره وقواه الحقيقية ، نعني بها الصراع الطبقـي .

على هذا الاساس بالضبط انتقلت حكاية ((صراع الاجيال)) الى بلادنا عن طريق الكتاب والمفكرين الذين يمثلون ايديولوجية الطبقـة السائدة أو يمثلون الايديولوجية الاستعمارية ، قصدا لاخفاء الصراع الطبقي .. على حين ان قضايا الطلاب والشبان في لبنان داخلة فـي صميم قضايا الحركة الوطنية والاجتماعية ، فهي جزء لا يتجزأ منها ، ومطالبها جزء من المطالب الجماهيرية الشعبية ... والطلبة والشبان أنفسهم عندنا لا يفصـلون حركاتهم ونضالاتهم عن الحركة الشعبية ونضـالات القوى الوطنية الاخرى .

* * *

وبعد ، فان صورة المشكلة ، مشكلة الثقافة في لبنان ، لم تكتمل.. فلا تزال هناك أكثر من ظاهرة أخرى تحتاج اليها الصورة . فعن أيـة من هذه الظاهرات نتحدث بعد ؟.. أنتحدث عن ظاهرة الروح الفرديـة والانطوائية الرومانطيقية الجديدة التي تعود الى نتاجنا الادبي والفني وتكاد تطغى على تفتحه الاجتماعي بعـد الحرب العالمية الثانية فـي الاربعينات ؟

أم نتحدث عن هذه الاكداس المتراكمة من التفاهات على أرصفـة الشوارع في العاصمة وسائر المدن باسم الشعر والقصص ، أو باسم الصحافة الفنية ؟.. أم نتحدث عـن ((ثقافة)) الجنس السطحية ذات الاستهلاك الهائل في أوساط واسعة ، وعن أفلام العصابات والمغامرات الفردية الاجرامية التي تزيد موجة الاجرام والانحلال الاجتماعي فـي بلادنا انتشارا واجتياحا للقيم الحضارية ؟

أم نتحدث عن هذه القصص التي تلقى الى أطفالنا بغزارة فـي مجلات شديدة الاغراء والاثارة ، وهي جميعا ذات مصادر يعرفها القيمون على منابع ((الاشعاع)) في لبنان ؟.. أم نتحدث عن تفاهات البرامج الثقافية والفنية في الاذاعة والتلفزيون ، وعن توجيهاتها المتخلفة فضلا عن فراغها وسطحيتها المثيرين ؟..

من أين كل هذا الذي يسود الثقافة في لبنان ؟ ليس هذا أمـرا عفويا دون شك ، وليس هو عن نقص في أصول ثقافتنا وتراثها وحيويتها وقيمها ، ولا عن نقص في مواهب شعبنا المبدعة .. من أين هو اذن ؟ لقد حاولنا الاجابة عن السؤال خلال المحاضرة .. حاولنا أن نبين ذلك الخط التاريخي الذي وضعنا اليد على أبرز نقاطه ، وهي - في رأينا - النقاط الحساسة لمشكلة الثقافة في لبنان ..

* * *

نحن نريد تحرير الثقافة اللبنانية ، لتكون ثقافة وطنية حقا يخلقها شعبنا ، ويتمتع بقيمها أوسع جماهيره الكادحة .

نحن نريد تحرير الفكر اللبناني من سيطرة الايديولوجية الطائفية ، والايديولوجية الاستعمارية ، ليبدع لنا ثقافة وعلما وفلسفة وفنا وجمالا. ونحن لاننا نريد ذلك نقول الحقيقة صريحة دون أن نضع رؤوسنا فـي الرمال مخادعين أنفسنا وشعبنا ، هاتفين ((للاشعاع)) اللبناني وهـو ينطفىء شيئا فشيئا ويكاد يصبح أسطورة في أساطير الاولين ..

لاننا نريد تحرير الثقافة اللبنانية والفكر اللبناني ، نقـول ان قضية هذه الثقافة وهذا الفكر هي قضية وطنية اجتماعية وان نضالنا في سبيلها هو جزء من نضال شعبنا الوطني والاجتماعي (*) .

حسين مروه

(*) محاضرة ألقيت في سلسلة محاضرات عن مشاكل لبنان ، نظمتها الرابطة الثقافية في جبيل .

مقاطع للقراءة على مداخل عمّان

الشهود

مرّ الجنود
كانت بنادقهم معبأة لنا
أيلول كان هو البداية ،
والاشارة ،
والطريق .
عمان شاهدة عليهم
ودم ابن عمي شاهدٌ ،
ودم ابن أختي شاهدٌ ،
ودم الاحبـــة شاهدٌ ،
كل الذين تساقطوا وسط الحريقْ .
كل الذين تطايرت أطرافهم ولحومهم
ونجمعوا في «النصب» (١) ما ماتوا ،
فهم يتسامرون مع المساء
ويقال ان البعض منهم ،
من يغالبه الحنينْ
للاهل والاولاد يذهب خلسة ،
فيراهمو .. مرّ الجنودْ .
مرّ الجنود ، ولم يمت أحدٌ ،
ففي «الوحدات» أعراسٌ ،
وينتصب الشهودْ .
في الليل أبدانا بلا أكفانٍ حتى أو قبور
والدم ينزف ما يزال من الظهور
عمان تحفظ كل فاصلة ،
وتعلم ما تخبئه الصدورْ
عمان شاهده عليهم ،
انهم قتلوا ابن عمي وابن أختي ،
انهم حفروا لاهلي القبر لكنْ ،
لم يمت أحدٌ ،
ففي «الوحدات» أعراس وقد مر
الجنود .

هذا الغياب يا مليكة

آه لو كان الوطن
صورة يحملها المرء وتبقى
حيث لا يعرف طعما لفراق
الذي يعشق يشقى
« وقد علمت عرسي مليكة انني
أنا الليث معدوًّا عليه وعاديا » (٢) .
امنحيني العمر والقوة يا زهرة حلمي
فسآتيك بحب لا يزول
وسآتيك بطفل لا يموت
وسآتيك بورد رائع كالمستحيل
طالع كالجرح من عصر الذبول
فاغزلي محرمة للصبر ، فالدرب طويل
يا مليكه .
(آه يا حبي الذي يذبح فـي وضح النهار
بسكاكين الجنود
فاغنيه بآه
أيها الحب الذي يجعلني الآن
جديرا بالحياه) .
من هنا يبدأ ميلادي
ولا يمنعني عنك سوى أيلول يا حبي ،
ونيران الجنود
افتحي الشباك يأتيك ندائي مستحمًا ،
بندى العشب الفلسطيني عزما ،
ويعودْ .
بحروف منك عن أخبار أمي
أبعدي عنها ظلال الحزن ،
واعتادي على هذا الغياب .

كبر الحصار

كبر الحصار عليك يا وطني
وتبتعد المدائن والقرى عنا ،
ويخذلنا الجميع .
قاماتنا كبرت بحبك اذ نفضنا عنك ،
أشعار المراثي ،
والحماسة والدموعْ .
كبر الحصار وبيننا وعدٌ ،
وما نسي «المعنّى فالاسى كاويه» (٣)
فوق ذرى الشمال
« هذا أوان الشد فاشتــدي » (٤)
سواعدنا
ولا تبكوا علينا فالجبال
تحنو على أبنائها .

نشيد لاولاد الفلسطينيين

يا أشجار فلسطين
وتراب فلسطين
وبيوت فلسطين
وطيور فلسطين
وعيون الاطفال على أرض فلسطين
وأرامل من ذهبوا من أجل فلسطين
وأيادي الشعب الطارقة على أبواب فلسطين
وبيانات الثوار ورايات فلسطين
يا اهلي الباقين
في البقعة والوحدات واربد ،
تسقون زهور فلسطين
ها هي عمان تئن بحب فلسطين
تنزف وهي تقود جواد فلسطين
لتجفف دمع فلسطين .

أمور تتعلق بها خاصة

تدفق نهر أغان ،
على شفتيك فأسندت رأسي
وأغفوت حينا
على شرفة الحلم
وانصتُ .. (كنت حزينا) .
فتابعت ان المساء جميل ،
وهذا الهوى لو يدوم
فأيقظت فيّ الهموم
وكانت جدائل شعرك بين يديّ ،
وفوق جبيني
تراتيل حزن ، وحقل سنابل
فدانيت وجهك . زخ رصاص
على قارعات الطريق بكل اتجاه
وأنّت شبابيك جدراننا
تحت نار الجنود .
فسبع رؤوس تشب بها النار ،
كانت تغني ، ليوم الخلاص .
وغالوك يا مهرتي ،
ما انكسرت ، ولكن آه
وآه
وآه .

شيئا فشيئا ..

شيئا فشيئا يسقط الستار
ويختفي الممثلون
ولا يكون
الا لعنق مهرتي
هذا الفضـاء الرحب ، والجبـــال
والسهول .

محمد القيسي

---

(١) النصب التذكاري لشهداء أيلول
في جبل الاشرفية
(٢) عبد يغوث الحارثي
(٣) الشاعر الفلسطيني خالد ابو خالد
(٤) الحجاج بن يوسف

قرأت العدد الماضي من "الآداب"

الأبحاث

بقلم : صلاح عيسى

يتضمن عدد حزيران من الآداب ، بحثين طويلين ، وملخصا وافيا لـ « حوارسوفييتي عربي حول الادب وافكار العصر والعلاقات الثقافيه». الابحاث اذن قليلة مما يتيح الفرصة لعرض لما تتضمنه ومناقشــــة لما تحتويــه .

وبالرغم من قلة عدد الابحاث، فان واحدا منها يطول ليصل الى احدى عشرة صفحة من البنط الصغير . ذلك هـو بحث الاستاذ محمد شكري « مفهوم التجربة الادبية » . ولعل هذا البحث هـو اكثرالابحاث الثلاثة مدعاة للتأمل والمراجعة . وهـو يضطرك لقراءته اكثر من مرة، لا لمتعته ــ ولو انـه لا يخلـو من المتعة ــ ولكـن لتشابكه وتعقده وكثرة ما به من افكار . وللاسلوب الخاص الذي اختاره كاتبه ، وهـو اسلوب كثيف ، يوحي بالعمق ، ولكنه يضر بالعرض .

والبحث ــ بعيدا عما به من استطرادات مرهقة واستشهادات لا داعي لها ــ يعرض لفكرة هامة جديرة بالمناقشة ، هي « العلاقة بين الاجيال الادبية » او «الموقف من التراث» . وذلك من خلال التغير المستمر والحتمي في مفهوم التجربة الادبية بين « السلف »و «الخلف» او (بين الجديد والقديم) . وعند الاستاذ شكري فانه « من سوء حظ الانسانية انها تحافظ على اعمالهـا الفكريـة كمـا يحافظ الاطفال على حطام لعبهم حتى بعدان يثوروا على نوع التسلية التي تقدمهـا لهم . لتبرير هذا الاقتناء الفكري اخترعنا لـه صيغا لفظيه تحرسه من النسيان والتلف : التراث . الحرية الفكرية ، المقدسات .. الخ » . وهو مـا يدعـو للانزعاج ، ذلك ان « بعضهم ما يزال يضاجع رميمهذا التراث في الخيـال وفي الواقـع » .

ولا يمكـن ان نعتبر شهرة بعض الاعمال او بقاءها ، نموذجـا للمقاييس الجماليه الحقه والكاملة . ان عملا مـا قد يعيش لان كاتبـه « ادهشنا بتصوراته الفكريـة اكثر ممـا اقنعنا فنيا » او « لانه كاتب موسوعي لايفهمه الا المختصون في اللغات الحيه والميتة وجنون الابداع» . وبالنسبة للاجيال الجديدة من الادباء والفنانين فان المشكلة ليست هي مشكلة الموضوع « الذي قد يكـون جاهزا تمامـا في اذهانهم » ولكـن المشكلـة او الصعوبة هي « ايجاد الشكل الملائم لهذا الموضوع الهام » ذلك ان « التقنية هي التي تقيم الموضوع الادبي او الفني» .

وللاستاذ شكري رؤيته الخاصة للمقاييس النقدية .. فهـو يرى ان الاعتماد على « التقييم الادبي »لا يسلم دائمـا من المحاذير . كثيرا ما يخطىء التقييم الادبي في البدايـة . وقد يصحح النقد احكامه بعد ذلك ، ولكـن متأخرا بعض الشيء . ان تحديد العبقرية ليس رهينا بالتقييم الادبي . وانمـا « بمعاناة التجربة الذهنية والواقعية .وصبر التنقيح ومغامرة البحث عـن اشكال جديدة » . ومعاناة التجربـة الواقعية ، تعني « الارتباط بالديمومة الانسانية وهو ما يفعله الفنان الخلاق » اما الفنان المرحلي فهـو « الذي ينتهـي بانتهـاء الزمـان الحضاري في عصر مـا » .مطالبا دائما بـ « عدم الاخلال بتوازنالكليات والجزئيات في عمله الادبي » . ولكــن الواقعيين « المأخـوذيـن بالتفاصيل » ينسون اننا « لا نكتب لالتقاط صورة واضحة كاملـــة طبق الاصل لهذا العالم » . اذ انه « ليس هناك تطابق بين الشـيء وادراكه » ونحـن « قادرون على استيعاب تجربة ما بعينها وتجسيمها بحيويتهـا اذ هي فقط سبب لخلق تجربة انسانية تسمـو على مستوى التسجيل كاحدى لوحات الطبيعـة الصامتة » .

والفنان يثبت نفسه ويؤكـد ذاته حيث هـو فنان اولا . وليس لمجرد انه داعيـة لقضيـة كبرى . فالفـن يعيش لا لان مبدعه قد اتيح له الحظ فعاش في ظرف تاريخي محدد ، او محتوى ظاهـرة هامة للجميع فارتبط بها . ذلك « ان العبقريـة لا تنتهي الا لدى ذوي العقول الخاوية » ، والوطن الذي يخوض معركة تحرر ، لا يلهم العقول الخاوية شيئا ذا بال ، لكنه يلهم الفنان الاصيل ، « المعركة » « لا تخلق » هذا الفنان لكنهـا « تكتشفه » .

فاذا ماانتقل الباحث لمناقشة«مقاييس الحكم على الجيد والسيء» اقر ان « الاعمال الادبيـة لا يحددهـا القياس كما يحدث في العلم » ولذلك فان « الاحكام النقديـة تبقى خاضعة لذوق الناقد والقارىء معا » والمسألة عند الاستاذ شكري « استفتاء شعبي » القارىء ضد الكاتب او مـع الكاتب ضد الناقد » . وبرغم ذلك فان رأي القـارىء قد تتحكم فيه عوامل غير فنية « كالذين يجدون متعتهم الكبرى فـي قراءة الكتب التي تحقق لهم احلام الهروب من الحقيقة المؤلمة » .وكذلك رأي الناقد « الذي قـد يتحول الى آلة اليكترونية تخضع كل الاعمال الادبيـة لمنهاجواحد ، وايديولوجية معينة » ثم هـو ايضا يسعــى لكسب جهـوده .

ما الذي يستطيع ان يقدمه الادب الجديد وسط كل هذا ؟.

هناك مشاكل محيرة . « ما هـو نوع الادب الملائم للعصر ؟». اكثر الكتاب الجدد يمارسـون عدة اجناس ادبيـة في وقت واحد قبل ان يستقروا . وهم يعيشـون بالفعل في عصر مختلف و « تحت رحمـة الازمنـة المقبلة و « الهدم الذي يهددهم به غزو الحضارة الآلية يتجاوز بعث القلق في ديمومة الخلود الى المطلق » . والظواهر الادبية الغريبة التي نعيشهـا اليوم هي « رفسة للحضارة الكلاسيكية والرومانسية»لكن « حراس التراث يعتبرون هذه الفوضوية احدى الفترات المراهقة التي تمهـد لظهـور حضارة جديدة تمتد عبرهـا عودة الحضارات المنسية ». وهي في الحقيقة حكم بـ « ان التراث القديم لم يطعم نفسه بمـا فيه الكفاية ضد غزو الوباء الفكري الجديد » . وفي نفس الوقت فهـي دعوة لنـا للحذر لان « نفس الكارثة تنتظر عصرنا البسايكاديليكي مـع الانسان الاليكتروني ».

وملامح العصر واضحة « لغـة المنفى في الوطن ، الغربة وسط الزحام ، اسماء الرؤساء المكتوبة بالبراز على الجدران ، اختطـاف الطائرات ، أشعار الشباب المكتوبة بزيت المحركات المحروق ، الهيبية والرسـوم المرسومة بذيل حمار .. هي طابع عصرنا المتهم » . والعصر يموج بتيارات متعددة . بيـد ان هناك في النهايـة موقفين متميزيـن من كل مـا يدور فيه . اولهمـا « موقف الرومانسي » والآخر « موقف الثوري » ان الرومانسي الذي يطمح لان يكـون محور العالم « يثـور ضـد الموت كفكرة ، كشقاء بشري ، ولكـن ليس من اجل تغيير حدوثه» لكـن الثوري« يكشف لنـا عـن الانسان المناضل الذي لا يموت كمـا تموت الحيوانات في المذبح » وما زال هذا الوباء ينخر في روح بعض الكتاب . ان الرومانسية لم تهزم بعد . الرومانسي متفرج « شاهـد فقطعلى عصر الاستشهاد » لكـن « الثوري يحمل معه شبابه الـــى المعركـة : فكرا وعملا » . الاول يعانق موته في استسلام آسفا او غير آسف لانه لا يستطيع ان يجعل حتى حبه ثوريا . « مأساة الرومانسي انه يخاف الموت لكنه يسعى اليه بشكل مـا بلا هدف . اما الثـوري « فيجعل من موته هدف حياة الآخرين »

ما هو موقف الجيل الجديد من كل هذا ؟

« ان موقف هذا الجيل من التراث ، يتضمن المجاهرة للتخلص من آثار هذا التراث ، لانه « مفرط في الحساسية الجمالية ،الحسية والاخلاقية » مما اورث الجيل الجديد « كل مساوىء الافكار التي لن يشفى منها بسهولة » . وهذا يتطلب من هذا الجيل ان يفهم تأثير الموروث الحضاري فيه وان يستمر في « الانسلاخ الذي بداه حتى ولو كان سيقوده الى العدم » .

ومن المحتم على الجيل لا ان يغير الشكل والمضمون فحسب ولكن ايضا الحجم . لان العصر يفرض هذا اذ لم يعد لدى احد الطاقة لقراءة المطولات . « ان طبيعة التطور تجرفنا الى التضاؤل والتلاشي في كل شيء طبيعتنا البشرية ، لغتنا ، مصيرنا ». وهذا الجيل ايضا مطالب لا « بكشف الاشياء وتسميتها » وانماايضا « بالحكم عليها ». وهو ما لا يمكن التصدي له دون فهمها .

في الجزء الاخير من بحثه يطرح محمد شكري موضوعه بوضوح اكثر . فيؤكد ان « محنة الكاتب العربي اليوم هي انه مطالب بتطوير تقنيته وموضوعه اكثر من اي وقت سابق . انه مزاحم منالكتاب الفريدين في الاصل وفي الترجمة التي تخطت مرحلة الاقتباس والتشويه » . وبالطبع فان هذا يتضمن شن الصراع ضد القديم « الجيل الذي ثار على الكتاب والشعراء القدماء هو نفسه الذي صار اليوم من اشد المحافظين ازاء مواهب جيل الاشتراكيةالماركسية بل ان هذا الانفصال احيانا يحدث حتى في بعض افراد الجيل الذي لم يتخط بعد سن الرشد الادبي » . والاستاذ شكري بعد هذا يصوغ موقف الاديب العام بانه محكوم عليه بأن « يكون طبقيا ضديا : ان يعطف على البروليتاريا اذا كان برجوازيا وان يسمو بطبقته الى البورجوازية ان كان بروليتاريا » ..اذ ان « المطلوب هي الرفاهية التي ينبغي ان تكون طبيعية . المطلوب هو التساوي في الرفاهية وليس فيالفقر».

والملاحظة العامة على بحث الاستاذ شكري ، انه محاولة لصياغة مانفستو أدبي ..لكنها محاولة تنكبت سبيلها ، فاصبحت غير مفهومة . اذ سادتها رغبة شريرة في الاستعراض ، ولو احصينا عدد الاعلام الذين ذكرهم او استشهد بهم على تأكيد افكار ، قد تكون صحيحة لكن لا جديد فيها ـ لوجدنا عددهم كثيرا جدا ، مما يبعث على الدهشة الشديدة ، لهذا الحرص المفتعل على ذكر الاسماء والاعمال ، واقتطاف جملة من هنا وكلمة من هنا لتاكيد اشياء قد لا تكون هناك حاجة على الاطلاق لتأكيدها ، او قد يكون تأكيدها ممكنا بوسائل اخرى . لقد أرهق الاستاذ شكري القراء ، وعسر فهمه ، واظن ان محاولتي لتلخيص بعض أفكاره ، لم تخل منالتشوش، اذ لا استطيع ان ازعم انني فهمت هذا البحث العميق ، ولعل المسالة قصور في ثقافتي .

بيد انني اود ان اقف عند الجزء الاخير من العرض الذي قدمته لافكار الكاتب ، ذلك الذي يدعو فيه الاديب ان ياخذ موقفا ضديا « ان يعطف على البروليتاريا اذا كان برجوازيا وان يسمو بطبقته الى البرجوازية ان كان بروليتاريا » . وهي دعوة مضحكة بالفعل، لا ادري كيف يريدها ان تتحقق عمليا . خاصة وان الاستاذ يعود فيؤكد ان « المطلوب هو التساوي في الرفاهية وليس في الفقر » .هل طالب احد بالتساوي في الفقر ؟ !. من المؤسف حقا ان تكون نهاية هذا الارهاق في متابعة البحث ، هو الاصطدام بافكار لا أظن ان الاستاذ شكري وهو ما هو عليه من ثقافة (تشهد بها معرفتهالواسعة بكل هؤلاء الاعلام) ، يجهل انها غير واردة على الاطلاق وانها فاقدة لاي معنى حقيقي ! .

انسان يونيسكو الشقي ـ يوسفعبدالمسيح ثروة

ويحاول الاستاذ يوسف عبدالمسيح ثروة ان يستعرض رؤية يونيسكو للانسان . متابعا ذلك بدقة في مجموعة من اعماله المسرحية .فيرى ان جوهر هذا الانسان هو « افتقاده لكل القيم العزيزة عليه » وانعكاس هذا الفقدان « في وجدان انسان العصر وفي جميع فعالياته النفسية والفكرية ، في مسيرة حياته وفراغ هذه المسيرة من دوافع التقدم » . وانسان يونيسكو الذي يعاني من القلق ويعيش في جو من الرعب لا اول له ولا آخر ، هو انسان ثابت على هذه الحالة «لان يونيسكو لا يستطيع ولن يستطيع ـ على حسب منطقه وتعاليمه ـ ان يؤمن يوما ما بوجود جاذبية حية على مثل هذه الارض ، تنعش وتحيي وتبعث الحركة في هذا الوجود ،ليكون للانسان ما يستحق التشبث به من معان وقيم .. ومثل » . وهذا ما ينتهي بأن اي محاولة للبحث عن خلل في العالم هي محاولة فاشلة لان الذي سيفعل ذلك « لن ينتهي الا الى ما هو عبث حتما » ذلك ان « الخلل الكامن في اساس الكيان خلل ابدي لا مفر منه .و « الا كان الكيان غير هذا الكيان.. وكان العالم عالما آخر ».

هذا هو جوهر انسان يونيسكو كما عرضه الاستاذ « يوسفعبد المسيح ثروة » . وهو يطبق هذا الجوهر في بعض اعمال يونيسكو .. ليصل الى تقديم تصوّر فلسفي لعالم يونيسكو . ويعتمد في ذلك على اشارات لمارتن ايسلن ، فيونيسكو الذي يضج عالمه باللاانتماء ، ينطلق من خلفية فلسفية . فهو ينتقل من بيداء العدمية متاملا الاشياء تأملا معكوسا يبلغ به من الحدة ان يفكر في « وجود نفسه وصعوبة تحديد هذا الوجود » انه يقول مثلا « انا موجود .. ولكن ما هذه الانا .. ان هذا شيء يصعب تحديده » . وهو يرفض « كل الاسباب والمسببات » اي انه ينبذ العلية بصورة مطلقة . ويدعو للشك في كل شيء ومناقشته . ويفترض الاستاذ يوسف اعتمادا على هذا ان هناك « صلة ما بين فلسفة يونيسكو وفلسفة سارتر » ، وهو ما يؤيده « تحليل حالات الشعور في مسرح يونيسكو » . وهذا جميعه يدفع الاستاذ الباحث الى القولان « هذه المفاهيم مفاهيم وجودية صرفة ، وان لم يختر لها يونيسكو هذه التسمية ».

والافتراض الذي وصل اليه الباحث ، لا يجبان يمر هكذا بسهولة .وليس هنا مجال مناقشته ولكن مناقشة المنهج الذي اعتمد عليه لتقديمه لنا . ومن المؤكد ان الفكرة قد عرضت بطريقة غير مقنعة على الاطلاق . وانه لم يعد يهتم كثيرا بتأصيلها كفكرة ، على الرغم من ان وسائل ذلك كانت متاحة في يديه ، فالوجوديون ينشرون فلسفتهم في أعمال ادبية ، ومسرحية بالتحديد ، ويونيسكو كاتب مسرحي ، لكن الباحث لم يعن بان يعرض فكرتهمن خلالالمقارنة الطبيعية بين انسان يونيسكو الشقي ، وانسان سارتر ، مثلا .. واكتفى بأن القى بالفكرة ـ رغم اهميتها ـ في وجوهنا ومضى .

حوار ـ عربي ـ سوفييتي ..

ولعل الحوار العربي السوفييتي ، هو ابعد ابحاث العدد عن التعقيد ، الذي بلغ ذروته في بحث الاستاذ شكري ، وتجنبه الاستاذ يوسف بصعوبة بالغة . وهو في نفس الوقت مواجهة ـ غير مقصودة ـ للكثير مما ورد في البحثين الاخرين .

ويتميز العرض الذي قدمته الاداب بالقدرة على التلخيص والتركيز ، بحيث يمكن القول بانه قدم بالفعل نموذجا للقضاياالرئيسية التي يمكن ان يدور عليها مثل هذا اللقاء الهام. وبعض هذه القضايا له اهميته القصوى ، وبعضها مسائل اجرائية تتعلق بتنظيم العلاقة بين الكتاب العرب والسوفييت وهذه تخرج عن نطاق المناقشة .

وقد انقسم الحديث في هذه الندوة الى ثلاثة موضوعاترئيسية. اولها : ملامح عن الادب السوفييتي وقد تحدث فيه اناتوليسافرونوف وثانيها ملامح عن الادب والثقافة في لبنان . وتحدث فيها ميشال سليمان وادوار البستاني وميشال عاصي . وثالثها : حول اشكال العلاقات الثقافية وقد تحدث فيها الدكتور سهيل ادريس . ورابعها : عن الشعر والقصة .

ومما يلفت النظر في هذا الحوار الدسم بين الادباء العرب والسوفييت :

● ذلك الالتقاء الفكري حول بعض الاتجاهات العامة فيالسياسة الدولية ، وبعض المنطلقات الفكرية الاساسية . وهو ما عبر عنه البيان الصادر عن الندوة ، في تأكيده « ايمان المجتمعين بأن الادب التقدمي وثيق الصلة بحياة الشعب وبامانيه ومتطلباته » ولذلك فقد « اولوا اهمية كبيرة لادب النضال الوطني ولدور الادباء في

دعم الكفاح العادل الذي تخوضه الشعوب العربية ضد الامبريالية العالمية والصهيونية » . وعبر عنه الدكتور ميشال عاصي في تأكيده ان « الابداع الثقافي في لبنان ليس حتما وليد اليد اليسارية او التقدمية فحسب ، ولا هو مستحيل على اليد اليمينية بمقدار ما هو قبل كل شيء في اصالة اليد التي تبدع أكانت في هذا الاتجاه ام ذاك » .

● كذلك يلفت النظر فيه ، ان تعرف الادباء السوفييت على الادب العربي يبدو انه غير كامل ، او يتم من خلال دروب ليست مستقيمة تماما . وقد ازعجني جدا قول كامل ياشين مثلا ، ان« الف ليلة وليلة » . « مفخرة آداب الشعوب العربية » . وعلى الرغم من ان الاسماء التي ذكر كامل ياشين انها معروفة في الاتحاد السوفييتي، ليست هي كل القائمة المعروفة لهم هناك ، فان التصاقها بالذهن يدل على انها الاسماء التي يعرفها الادباء السوفييت . والاسماء ليست ممثلة للادب العربي تماما . ثم انها تخلو من الاسماء اللامعة في مجال الكتابة المسرح . والنقد الادبي ، والفكر الاجتماعي والسياسي .

● وقد اشار سافرونوف في عرضه لبعض اتجاهات الرواية في الاتحاد السوفييتي الى ذلك الاهتمام الواضح بتجربة المقاومة السوفييتية للغزو النازي . وقال « ان بعض النقاد قد وصفوا تراجعنا امام الالمان ومعاناة شعبنا خلال الاحتلال ، اما كيف هجمنا فيما بعد وطردنا النازيين ، واستعدنا اراضينا ، وحطمنا الآلة العسكرية النازية، فهذا لم نصوره بعد كما ينبغي »وفسر سافرونوف ذلك بأن « الآلام التي عاناها شعبنا كانت عميقة وفاجعة الى درجة انه لا يمكن الا التعبير عنها لما فيها من تراجيديا مؤثرة ، وبطولات اشبه بالمعجزات » .

ويبدو ان المسالة بالنسبة لنا ستكون كذلك ، وعلى الرغم اننا لم نخض بعد معركة تحرير وانتصار ، فان هزيمة حزيران الفاجعة ستظل تلهم الاجيال الجديدة من الادباء والفنانين ، اكثر مما ستلهم المعركة . ليس هذا فقط بل ان موقف المتفرج الذي يقفه معظم ادبائنا وفنانينا من المعركة سينعكس بالطبع على ما شاركوا فيه فقط . نحن شاركنا في الهزيمة ، ولن نشارك في النصر . قال سافرونوف« انا كنت جنديا .. واشتركت في معارك القفقاس » . من يستطيع من ادبائنا وشعرائنا ان يزعم ذلك لنفسه فيما بعد .« انا اشتركت في احداث الهزيمة .. لكني لم اصنع النصر » ! يبدو ان هذا هو كل ما يستطيع جيلنا ان يزعمه لنفسه .

●وقد اضطر الادباء السوفييت الى اعادة طرح قضية حرية الاديب والتزامه من خلال القوالب التقليدية المعروفة ولم يضيفوا جديدا لذلك .فقد اشار سافرونوف الى ان « بعض المفترين والساذجين في الغرب ، يقولون طالما ان الاقتصاد عندكم مبرمج، فان الادب كذلك مبرمج ايضا .. هذه تفاهة » . اما سليمانوف فقد اعترف بان الاتحاد السوفييتي ليس فيه « حرية كلمة » لدعاة الحرب والعنصرية والصهيونية والعداء للشيوعية ، هذا النوع من الحرية نحاربه وهذه المحاربة نراها عدلا . وان كل من يقف ضد حزبنا وضد صداقتنا مع الشعوب فلا يحق له الانتماء الى اتحاد الكتاب . فنحن لا نسمح ابدا بتسميم ارواح اطفالنا » . وقد اشار سليمانوف في هذا الصدد الى تأثير المناخ البرجوازي العالمي على بعض الكتاب السوفييت اذ يدفعهم الى الرغبة في « ان يصبحوا معروفين بسرعة في الخارج، فيقعون في شباك الدعاية الغربية التي تستخدمهم لمصالحها ،والكاتب الذي يقع في هذه الشباك يدفع الثمن من سمعته لانه يتحول الى سلاح رخيص بيد الاعداء » .

بيد ان طرح القضية بهذا الشكل ـ رغم صحة خطوطه العامة ـ يتضمن نوعا من الاستسلام لافكار سهله ، اطارها العام صحيح، لكن تفصيلاتها ليست عميقة كما ينبغي . وهناك حلقة مفقودة باستمرار عند طرح هذه النظرية التي اصبحت معروفة جدا ، وبرغم سهولتها فهي ايضا غير مفهومة ، لانها لا تحقق باستمرار اهدافها المرجوة ..

هذه بعض القضايا العامة التي يطرحها اللقاء العربي السوفييتي .. بالاضافة الى مجموعة من القضايا التي عرض لها الجانب اللبناني في الندوة ، والخط العام لما عرضه يؤكد ان هناك تعمقا وفهما للعديد من القضايا التي عرضها الكتاب اللبنانيون ..

✶ ✶ ✶

اغرب شيء بعد هذا ان عدد حزيران من الآداب ، قد خلا من اشارة الى « حزيران » ! وينبغي ان اعتذر في النهاية عن شيء لا ادري ما هو بالضبط .. ان تقرأ عدد حزيران من الآداب وان تكتب عن ابحاثه وانت قاهري . ذلك شيء صعب . اصعب ما يكون . ذلك اننا نحن القاهريين نعيش زمن الضحك السعيد . نضحك بلا ضابط ولا رابط . تفككت انسجة الرأس . ارتبكت خلاياه . عيوننا في اقفيتنا . اعضاؤنا الجنسية في جباهنا . لا نتكلم لكننا ننبح . احيانا نموء . وقد نمشي على اربع في احيان اخر ..

اذا طلب منا ان نقرأ وان نكتب . من ذا الذي سيبكي. يلطم الخدود . يشق الجيوب . من ذا يستصرخ الموتى وشياطين العبث والجنون ؟. من ذا سيفعل ذلك اذا تفرغنا نحن لقراءة الابحاث والكتابة عنها؟ .

قلبت العدد بين يدي . قلت ان غلافه أصفر . أليس عدد حزيران ؟. اتلك هي الرمال التي أكلت اللحم الحي ؟ . انه هو الموت يزحف بشحوبه على اعمارنا الفضة ؟ .لا هذا ولا ذاك . خلا العدد من بحث عن حزيران . هكذا تمضي الفجيعة دون ذاكر. فوا حسرتا للذين فقدوا اعمارهم في الصحراء . ومضوا دون ان يتذكرهم ذاكر . من ذا يذكر موتى في لعبة تافهة . شجار في الطريق . عبث دولي . شيء حدث في زمن الضحك السعيد !

طويت عدد حزيران من « الآداب » في عدد الرابع من حزيران من « الاهرام » القاهرية . فيه محضر تحضير الارواح الشهير . صرخت خلاياي الداخلية . طالبتني ان استحضر ارواح عشرين الفا من القتلى اكلتهم رمال سيناء . فيهم اصدقاء لي معهم ذكريات ومودات. تعالوا . بوحوا بالسر المطوي . من قتلكم ؟. من اغتال مودانا وذكرياتنا وضحكاتنا ؟. قولوا من ذا يملك القدرة على تحليل شيء ؟ وسيط من كلية العلوم . جناح يساري في السلطة . وفريق اول يستعد لمحو الهزيمة . وجناح طائر ملقى في الصحراء . وجناح طائرة . وجناح في مستشفى الامراض العقلية .. أليس الجنون هو المهرب من كل هذا . تكنولوجيا . ايديولوجيا . ماركسية . ديموقراطية . ارز وملوخية . بيروقراطية . تكنوقراطية . معتقلات . سجون . تعذيب . برجوازية . علبة الكلوباتية راقصة لولبية . ارواح . اليكترون . الخامس من حزيران » .

صباح الخير يا قراء اهرام الجمعة !

مضى حزيران دون ذاكر .. حتى على صفحات الآداب ! (✶).

صلاح عيسى

القاهرة

(✶) تعليق التحرير : اننا نفهم صرخة الكاتب بالنسبة لهزيمة حزيران ونشاركه تمزقه ولوعته على ضحايا ذلك الاسبوع الاسود من تاريخنا الحديث . ولكننا نود ان نشير ان جميع اعداد « الآداب » التي صدرت بعد الهزيمة كانت مكرسة الصفحات للتعبير عن هذه المأساة وآثارها في النفوس شعرا وقصة وبحثا . غير ان اسهام المجلة على هذا الصعيد كان يتسم بالايجابية حين يحاول ان يقدم الانتاج الادبي الذي يعبر عن المقاومة والصمود ويخلف مرحلة اليأس والعويل فيكون له دوره المرصود له في معركة التحرير والبقاء .. ولعل الناقد الكريم لم ينس مقالته النقدية في العدد الرابع (نيسان ـ ابريل) من هذا العام حين اخذ يرصد ، في ابحاث « الآداب » المنشورة في العدد الذي تناوله« الظاهرة الحزيرانية » التي لم تكن قاصرة في الواقع ،على ذلك العدد وحده والتي نؤمن ان من رسالتنا تجاوزها الى ما يشدد العزائم ويعمق روح المقاومة ويقضي على بذور الهزيمة والانهزامية ...



بقلم شوقي خميس

ما يحدث في ادبنا القصصي الان شبيه بما يحدث للانسان الذي يتخطى مرحلة الطفولة ، مرحلة التحديد والنماذج الثابتة والقيم المقدسة . فما نلاحظه على الجديد الجيد في ادبنا المعاصر ، ومنه قصص العدد الماضي من « الآداب » ، انه لا يقدم حلولا وانما بحثا عن الحلول ، لا يجسد تفسيرا وانما دعوة الى المشاركة ، لا يبني ولا يهدم ولا يسرد ولا يصف ، وانما يكتفي بحمل الحلم بالبناء ، وغبار التهدم ، والحنين المتشبث ببراءة الامس التي لا تستعاد ، والطموح الجامح لاسر التعريف بما هو دائم الفرار والذوبان في فوضى الحياة والاشياء .

ببساطة ، لم يعد يؤمن القصاص الناضج الان — ان كان ممن يؤمنون اصلا بجدوى الحوار بين البشر — لم يعد يؤمن بقدرة الفن على تغيير واقع الحياة والانسان . هذا الانسان المعرض خصوصا في بلادنا لاشد المؤثرات تناقضا . ابتداء من الفكر الاسطوري القديم الذي يصبغ الكثير من عاداتنا على نحو بيّن او خفي ، حتى تلك القيم الفاسدة التي تشيعها اغاني الاعلانات في الراديو والتليفزيون .. الخ . لم يعد يؤمن الفنان بقدرة الفن على تغيير انسان العصر الذي يتحكم في اقباله على الاشياء قانون اقل الجهود فيطلب المتعة والمعرفة باقل التكاليف ولا يبقى الا حيز شديد الضيق لكل فن او ادب يتطلب استيعابه جهدا من المتلقين . وفي نطاق هذه الصعوبات التي تمثل نسيج الوجود العصري نزل الفنان من علياء حلمه الذهبي بتفسير وتغيير العالم وتمثل امامه حلما آخر ، ربما أصغر حجما ، ولكنه بالتأكيد اكثر تحديدا وفاعلية ، وصار مثال فنه الجديد توسيع نطاق التجربة الانسانية وخلق الجو الملائم لاحداث التغيرات التي يشترك العلم الحديث والسياسة والاقتصاد .. الخ في طلبها وخلق الجو الملائم او المعوق لتحقيقها .

ولقد اصبح على كاتب القصة الجديدة ان يبحث عن طرق جديدة للنفاذ بصوته الجديد الى وجدان الانسان في مثل هذا الواقع المعقد بعد ان اثبتت الاشكال التقليدية عن القصة عدم قدرتها غالبا على الصمود في المنافسة على ارضاء ربات المتعة الرخيصة اللاتي يتحكمن في ذوق الانسان المعاصر وقد احتللن الجدران وواجهات العرض والشاشات الصغيرة والكبيرة والاثير واغلفة المجلات . لجأ بعض كتاب القصة الجديدة الى الشعر يستخدمون لغته الخاصة وقدرته على التركيز واستخلاص العنصر الجوهري من فوضى العالم ليسهل سبيل النفاذ الى وجدان الانسان المتعجل الذي تجذبه السرعة وتشده الغرابة كما فعل حيدر حيدر في قصته « اغنية حزينة لرجل كان حيا » . ولجأ آخرون الى مزج الشعر بالسخرية في مواجهتهم لعالمنا المتناقض المزق فخلقوا بناء جديدا للصورة القصصية تهدم شكل الاشياء المألوف والمقبول لدى الناس لالفتهم له كما فعل « نصار عبدالله » في قصته المنشورة في عدد « الآداب » الماضي حيث تبدو لنا صورة « الاتوبيس » مختلفة تماما عما نألف وان ارتبطت على نحو عميق بما نشعر به ويحرقنا ليغفر بعد قليل مخلفا في نفوسنا هدوءا وعريا وعطشا ويأسا اشبه بهدوء وعري وعطش وبأس الصحاري . وقد يلجأ القصاص مثل « توفيق زياد » الى الحدود القصوى لمشاعر الانسان حيث تختلط الحقائق بما يشبه الجنون ليكشف لنا من خلال ذلك حاجات الانسان البسيطة الاصيلة بعد ان شوه الجنون اللاانساني والطغيان اعين البشر ففقدت قدرتها على الابصار السليم . والى جوار هذه الطرق الجديدة يحقق الشكل القديم التقليدي في كتابة القصة القصيرة انتصارات فنية بين حين واخر تؤكد انه لم يفقد قدرته نهائيا على التأثير والعطاء ، يثبت ذلك على المستوى النظري ذيوع العديد من قصص عظماء الكتاب التقليديين لدى الناس كاعمال فنية ملهمة ومؤثرة وليست بوصفها وثائق تاريخية في الفن مما لا يهم به سوى المتخصصين ، كما تثبت الكثير من اعمال القصاصين الجدد امكانية الشكل التقليدي على التواجد الى جوار الاشكال المستحدثة كما سوف نرى في قصة « سليمان فياض » التي تتميز رغم شكلها القديم بجدة الموضوع واصالة التناول .

خرج النضج الذي وصفناه بالكتاب المبدعين من مرحلة الاستقرار الطفولي الى مرحلة البحث والمشاركة في مواجهة الحياة بتواضع الحكماء لا بغرور الصغار واحلامهم الذهبية المراهقة . وهذا النضج في الابداع يتطلب نضجا موازيا في النقد الادبي والاعانينا تناقضا هزليا عقيما — وهذا ما يحدث في الغالب حتى الان — بين نقاد يتصورون بطفولة انهم يمتلكون الحقيقة ويطالبون الادباء بغير ما يستطيع ان يقدم الادب وبين كتاب جادين يقدمون بتواضع كل ما يمكن تقديمه وهو حتى الان ، والى اي مستقبل يمكننا تخيله ، نسبي بالضرورة . فلننظر في قصص العدد الماضي وسنجدها تقدم الكثير اذا لم نزنها بمعيار الفن المطلق والخالد ونحن لا نعلم من الذي يضمن اطلاقه وخلوده :

« اغنية حزينة لرجل كان حيا » لحيدر حيدر

في رحلة خرافية كرحلة الاخضر ، لا تظل الاحداث والكلمات نفسها ، وانما يكتسب بعدا رامزا يدعمها بحياة اكثر اتساعا وعمقا . ويعلو السرد على وظيفته العادية في الاخبار والتأثير ، ويتحول الى ما يشبه « المونولوج » الشعري بحكي الكاتب .

.. حتى الظهر لم يلق الاخضر اثرا لعدو ، كذلك لم يلق اثرا للثوار . كانت البراري والغابات .. يرين عليها صمت . كان الراعي يجلس مطمئنا فوق صخرة ... لم يكن يحمل بندقية .. كان يدندن اغنية شعبية عامرة بالحب والحزن — والحطابون .. هم ايضا بلا بنادق — سأل الاخضر الراعي عن اسم الجبال وهذه البلاد فابتسم الراعي وهو يخبره وسأله : من اي البلاد جاء الاخ ؟ قال الاخضر : غريب .)

غريب ؟ تنفجر مأساة اغتراب الاخضر عن عالمه منذ نطقه بهذه الكلمة فمهما كان اختفاء الاعداء مدهشا له فانه لا يدهشه بقدر اختفاء الثوار من الوطن . ذلك هو الشيء الذي صيره غريبا في وطنه . لم يتصور الاخضر الا ان يظل الثوار ثوارا حاملين بنادقهم مشعلين نارهم، متوثبين كالنمور ضد الخديعة والتشويه والصمت الذي يرين على البراري . ضد الجور الذي يقصر حظ الراعي على تلك الاغنية الشعبية العامرة بالحب والحزن . لم يتصور الاخضر ان يحدث العكس فيختفي الثوار فلقد كان من المحاربين الذين قاتلوا من اجل حرية البلاد وحلموا بنعمى التحرر . انه ينهض من خندقه او قبره مزودا بناره وحلمه المشتعل ليشهد غربته في المدينة حيث الاب والابن يشتبكان في معركة وحشية بينما يتفرج الناس باللامبالاة ويتراهنون على من يصرع الاخر ولكم ادهشه انه لم يشهد اثرا لجنود الاعداء — لقد تحرر الوطن اذن — ولكن أهذه هي المدينة التي حلم بها الثوار والمحاربون والشهداء؟ مدينة المقاهي والحواة والتجار ؟ مدينة تحكمها الهة الجنس ويتسول الفتى القوي وتحجب الابنية والمخازن واصوات المزاد الجبال والنيران ويبقى كل ما هو انساني فيها هائما مشتعلا وحيدا يبكي كروح الاخضر . أكان كل العناء والكفاح والموت من اجل هذه المدينة ؟ مدينة الانسان الوحيد والبكاء والروح المقهورة ؟! بهدوء يرفض الاخضر كل هذا الزيف فسيعود وينزل في الحفرة التي نهض منها — وقد اصبحت الان حفرة فحسب ولم تعد خندقا — ويتمدد على ظهره يتأمل السماء والنجوم المضيئة هناك ثم يغمض عينيه كطفل متعب وينام . وتنتهي قصة حيدر حيدر الرائعة الاشبه بمونولوج شعري جار ، دفاع عن الثورة وادانة لكل ما يشوه وجهها الخالد .

« الغزوة الواحدة بعد الالف » لسليمان فياض ما أشد التشابه بين قصتي حيدر حيدر وسليمان فياض . كلتاهما تجسد بطلا يحلم

بحرية ما ، بصبر غريب عن عاله ويعود في الختام وحيدا مهزوما تكشف لنا غربته وهزيمته صورة الاختلال الذي يواجهه .

وكما يدرك « الاخضر » بطل « حيدر حيدر » صورة غربته في تلك « الروح ـ التي ـ تتوه وحيدة في هذا العالم » يدرك «حسن» بطل « سليمان فياض عدم جدوى المزيد من الاحتمال ويقرر ان « عليه ان يرحل في الصباح ، على اول قطار ،قبل ان يراه احد » .

ولكن اذا تشابهت النهايتان فان البداية تختلف والنموذجان يختلفان . وبينما يتجسد في « الاخضر » شوق آلاف من الرجال حاربوا معا واستشهدوا معا ، يبدأ حسن خطاه منفردا . هكذا تبدأ القصة : نزل من القطار منفردا ـ فاذا كان الحلم الذي خطاه هو نفس الحلم المنبث في صدور اخرين الا ان عوامل تفرده التي تعزله عنهم ، تتأكد وتنمو طوال الوقت الذي يحارب فيه من اجل تحقيق الهدف المشترك . وقد تتحول تلك العوامل احيانا الى ميزات تدعم كفاحه مثل امتلاكه على نحو ما للدار التي تصلح لان تكون مقرا للمشروع . ومثل انتسابه الى اسرة ذات شان في القرية قادرة على حمايته من انتقام الاعداء . وهي نفس العوامل التى تجعل منه بطلافرديا بالاضافة الى انعزاله السنين الطوال عن الحياة في قريته .

ويتصاعد الصراع في نفس «حسن» على نحو اعنف كثيرا مما يتم به في الخارج شان البرجوازي الصغير الذي يرهقه غالبا حينما يتعرض لموقف ثوري ذلك التناقض الحاد بين وضعه وعلاقاته الاجتماعية وبين حلمه بالعدل للجميع . ولكن « حسن » ذلك البطل المحوري لقصة « سليمان فياض » ليس مجرد برجوازي صغير يخضع في استسلام منطقي لضرورات وضعه الاجتماعي وانما هو بطل برجوازي متمرد حالم يعي على نحو حاد التناقضات بين جذور وضعه الاجتماعي ومثاليات الرسالة التي تحركه . وهذا الوعي هو ما يرتفع بقيمة"بطلنا من مستوى الاستسلام للواقع الى مستوى التمرد ،وهو ما يرتفع بالقصة ايضيا من مستوى تمجيد البطولة البرجوازية التي سرعان ما تتوقف عن المغامرة عندما تتعرض مصالحها لخطر جدي الى مستوى النقد لكل ما يحد من انسانية الانسان . وليس هذا فحسب ما تتكشف عنه قصة « الغزوة الواحدة بعد الالف »،فما اشد خصوبة الوجه الآخر ، ذلك العالم الذي غزاه حسن او الذي لم ينجح في غزوه ، ذلك العالم الساكن في ظاهره بينما يموج داخله بصراع لا يهدأ بين القوى التى تحكم بالظلام والقوى التي تفر في الظلام والقوى التي تبحث في الظلام عن صباحها والقوى التي تكتفي بالحلم والقوى التي تياس عند اول فشل .

لم تنتصر الغزوة الواحدة بعد الالف ، لم يحقق « حسن » انتصارا وهميا وعاد خائبا كما يجب ان يعود . ولكن ضوء الحقيقة كضوء النجوم لا يمكن ادخاله التسعيرة ولا تمكن المتاجرة، وانما يمتلكه الانسان بمجرد رؤيته الى الابد ولقد عاد « حسن » بعد ان اشعل في عالم مأساته شعلة قوية من ذلك الضوء .

« عيون البقرة الميتة » لتوفيق زياد

مفاجاتان تسعدان قارىء قصة « توفيق زياد » . اولهما ان نعرفه قصاصا ناضجا متميزا بعد ان عرفناه شاعرا ممتازا . وثانيهما طبيعته القصصية الساخرة القريبة من القلوب والتي لونا قل الاقبال عليه بعد ان تفشت مراثي الارض الغراب كرد فعل ساذج لما الم بامتنا من كوارث . وكما لم يستسلم « توفيق زياد الشاعر لنوازع الاشفاق البكائي على الذات وظل صوته الشاعر قويا هادرا يمجد المزيد من النضال ويدعو له ، يخرج علينا توفيق زياد القصاص ساخرا على لسان بطله الفلاح البسيط المتشبث بالارض، ساخرا من كل احلامنا الكبيرة والصغيرة عندما يضع عذاب ذلك الفلاح وجنونه واحتماله في مركز الكون ، في مكانه الطبيعي ، فهؤلاء الكادحون البسطاء مثل (ابو سعده) الذي كفر عندما لم يتحقق وعدالسماء والذي يتحمل الكارثة رغم كل شيء ولا يفقد عقله في النهاية ، هؤلاء الكادحون البسطاء مثل الشيخ (سعيد القبلاوي) الذي رمى نفسه امام (تركتورات) الغاصبين مدافعا عن الارض التي لا يملك شبرا منها ـ هؤلاء الناس البسطاء لهم وسائلهم لتحدي الكوارث ، تكشف لنا قصة توفيق زياد منها عن ذلك النبع القديم ، نبع السخرية النقية الحلوة المتحدية الهازئة بكل شيء الا عذاب الانسان . فعندما يدرك الشيخ القبلاوي حقيقة عذاب (ابو سعده) يصمت ويأخذ في معاونته في هدوء ورقه .

« تاملات عادية حول حادث يومي » لنصار عبدالله من قصة « نصار عبدالله » نلتقي بنوع اخر من السخرية نابع من الذهن،فبينما كانت السخرية في قصة « توفيق زياد » وسيلة يتحدى بها الانسان ما يقهره ويعذبه تصبح في قصتنا هذه وسيلة فنية للكشف عن اختلال الواقع الذي يقهر الانسان بحكم التعود .

يعمد نصار عبدالله » الى هدم الصورة المرئية للواقع واعادة بنائها على نحو يكشف زيف ما ألفناه ويدفعنا الى اعادة التفكير فيه . فحادث « الاتوبيس » الذي تتناوله قصته يكتسب طابعا رمزيا يتخطى به دلالة الخاصة وينفتح على عالم اكبر من عالم الاتوبيس والحادث ، ويتم ذلك منذ ان يبدأ القصاص في السرد واصفا لحظات ما قبل الحادث حيث لا يمكن تفسير الصور التي ترد في السرد مثل (انخلع ذراع الراكب بين ايديهم . فالقوا به على الارض) الا بوصفها تجسيدا لرؤية الكاتب الخاصة للعلاقة بين ذلك الركب والعابرين الذين انتزعوا ذراعه والقوه على الارض .

وينمو الرمز ويصل الى قمة نضجه في تلك الاجراءات المعقدة والمؤلمة والمضحكة التي تقوم بها فئات المسئولين المتعددة لمعالجة الحادث بينما يكاد يختفي صوت الانسان المقهور في الضجيج . ذلك الانسان الشبيه « باتوبيس » يمكن ان يقضي عليه خطأ صغير غير مقصود .

القاهرة — **شوقي خميس**

الزيتون النبالي

« قال الابن : أخبرني عن الزيتون النبالي ما هو ؟
قال الاب : اعلم ان هذا الزيتون ينسب الى (بيت نبالا) ، احدى قرى فلسطين ، وهو زيتون كبير الحجم ، كثير الزيت ، وصالح للتخليل ... »

ان تلقيْ يوما ما زيتونه
خضراء الحب وبيضاء المبدا
تبكي ، أبدا ، بالدمع الزيتي
تبكي ، أبدا ، أصحابا أضحوا أغرابا
وتعرّش فوق التعبان اللاهث
تعطيه الفيء وتملأ بالاثمار جيوبه
وتحمّله مكتوبا من أشواق
مكتوبا ، مكتوب بالحبر الزيتي الصافي
ويضيء النفس بلا نار توقد ...
مكتوبا ، يحمله الراحل
للراحل من قبل

ان تلقيْ يوما ما زيتونه
حملت هذي الصفة الأسيانه
فقفي ، وانعيْ دارا تركت
وابكي فيها رجلا عربيا
غرس الزيتونة قرب الدار
روّاها بالعرق الدموي
وجنىَ من خير الفرسة حَبه
عصر الزيتون على كف سمراء
وتقرب فيه الى الله القادر
أن يجعل منها أبرك غرسه

هذا الرجل العربي الجاهل لم —
يتعلم الا حب الزيتونه ،
الا ان يجلس كي يتغزل بالزيت
الا أن يضرب جذع الزيتونه
كي تعطيه الثمر الناضج
لا ، لم يتعلم الا القسوه
الا الساديّة في الحب
لا ، لم يتعلم كيف يرد الغازي عنها
لم يتقن حمل البارودة
ولذاك نفته البارودة
والزيتونـه ...
أمست في أرض تدعى المفقوده

« لقاطة الزيتون حطيه بحفناتكْ
وروحي دارنا على الواد .. وحياتكْ
تلاقي المعصرة والجرن قدامكْ
عطشانه المعصرة يا ختي لهالزيتون
ما هيش حجة عطش ، بدها محاكاتك »

ان تلقيْ يوما ما تلك الزيتونه
فخذيها بالحضن الدافىء
القي في سمع الغصن اليانع
خبر الاحباب بعيد الهجرة —
في الوطن الثاني
خبر الابناء مع الآباء المهزومين
قولي للزيتونه :
يتعلم طفل اليوم علوما اخرى
يتعلم طفل اليوم صعود القمه
يتعلم كيف الحرب بميدانين
يتعلم امساك المحراث بيد
والاخرى تحمل رشاشا
يتعلم كيف يحب الزيتونه
يتعلم كيف يرد الغازي عن تلك الزيتونه
وسينقذ تلك الزيتونه
سيعيد لهـا الاسم السابق
وستحمل اسم : نباليه

عمان

حسين صباح



الفنّ والأخلاق

دراسة لرائية بشار بن برد

بقلم الدكتور محمد النويهي

هل نحكم على الفن بالمقاييس الاخلاقية ؟ سؤال كثر حوله الجدل، وسطرت كتب ومقالات لا عدد لها . منهـا ما يجيب عليه بالاثبـات الساحق ، فيريد ان يخضع الفـن لمقاييس الاخلاق اخضاعـا تامـا ، صارفا النظر عمـا قد يكـون فيه من متعة الابداع والاجادة . ومنهـا ما يجيب عليه بالنفي القاطع ، فيريد ان يطلق الفـن اطلاقا كاملا من كـل اعتبار اخلاقي ، ويدعي انه لا يجوز ان يحكم عليه الا بالقيم الجمالية الخالصة ، بغض النظـر عمـا قـد يكـون لـه في المجتمع من تأثيـر ضار . ومنهـا ما يحاول التوسط بيـن الطرفين ، فيخفق او يصيب قدرا من النجاح يصغـر ويكبـر .

لكن الجدل النظري المحض قليل الجدوى ، وبعضه يزيد المشكلة غموضا واضطرابا ، تقرأ من كتبه ومقالاته العشرات ، فـلا تزداد بالمشكلة استبصارا ، ولا الى حلهـا اهتداء ، والطريقـة المثلى في اعتقادي ان ننظر في انتاج فني معين ، لا شك في اجادته ، ولا شك ايضا في انحداره الخلقي ، ومن تأملنـا الدقيق فيه ، وموازنتنـا المفصلة بيـن ابداعـه وانحداره ، قد نستطيع الحكم عليه هو ، وربمـا نستطيع ان نستجلي من خلاله جوانب من العلاقـة بيـن الفن والاخلاق ، وان نبلغ برأينـا درجـة من التحديد ، فيكـون تناقشنا على ارض صلبة ، لا مجـرد تهويم في فراغ . وهذه على اي حال هي الطريقـة التي اوثرها فـي تناول المشكلات العامة للفن . وقد اخترت للدراسة الراهنـة قصيدة لبشار بن برد ، يفخر فيها بنجاحه في التغرير بفتاة بريئة ، ويتخـذ من مأساتهـا موقفـا بالـغ القسوة والشماتة . وهـو يحاول ايضـا بقصيدته ان يلقـن الفتيان في عصره درسـا كيف يتدرجون في اغراء الفتاة حتـى تقع نمـام الوقوع . فالقصيدة واضحة السقوط الخلقي، يتعاون على اسقاطهـا عنصران يجتمعـان فيهـا وكلاهمـا كريـه ، هما الشهوانية والقسوة . فالحق ان بشارا اذ فعل ما فعل ، ونظم قصيدته يفخـر بما فعل ، لم تدفعه مجرد رغبته في اشباع شهوته والمجاهـرة بدعارتـه ، بـل كـان دافعه الاكبر هـو الانتقام . يتخذ من الحادثـة وروايتهـا متنفسا عظيمـا لما ابتعثه معاصروه في قلبه من الكره والحقد بطول اضطهادهم له . لهذا ينتقم من رجالهم باستباحـة نسائهم ، وينتقم من شيوخهـم بافساد شبابهم . (١)

ولو انني سئلت ان اختار اشد الشعر العربي تشبعـا بروح الانتقام لما اخترت لاميـة تأبط شرا او رائية الاخطل او سواهما من القصائـد التي تتهـدد اعداء الشاعـر او اعداء قبيلته وتتشفى فيهم ، بـل لاخترت رائيـة بشار . ولو سئلت عـن اعنف الشعر العربي سخطـا على الناس وكراهيـة للبشر لما اخترت قول المتنبي

ومن عرف الايـام معرفتـي بهـا
وبالناس روى رمحـه غير راحم

او ما يشاكل هذا من الشعر ، بل لاخترت تلك الرائية . فتلـك القصائد لا تزيد اذا قورنت بهـا على ان تكون غضب صبيان ورعونة اطفال . ولو سئلت عن اوغل الشعر العربي افحاشا لذكرتهـا ولم اعمد الى المهاجيات التي تصرح بأسمـاء الاعضاء المستوردة او القصائد التي تصف الاتصـال الجنسي وصفـا مكشوفا . فهذه لا تزيـد على ان تكون بذاءة الرعاع في الشارع والسوق ، بذاءة قـد تـؤذي الاذن لكـن لا يتغلغل ايذاؤها الى اعمق من مركز السمع .

اما نصيبهـا من الاتقان الفني فسيتضح لنـا حين ندرسها دراسة متمهلة ، فنرى درجتهـا من صدق التجربة وصدق الانفعالات ، وقدرتهـا على تصويـر جوانب التجربة ودقائق الانفعالات ، ونـرى تطويعهـا للكلمـات والتراكيب واستغلالهـا لامكانات اللفظ من جرس وايقـاع ونغم ، الى مدى يوقعنـا في حيرة حقيقية : هل نقبلهـا في دائـرة الفـن او ننفيهـا عنه ؟ وقد كنت درست هذه القصيدة في الطبعـة الاولى من كتابي « شخصية بشار » التي صدرت في سنـة ١٩٥١ . ثم احتجت الى ان اعيـد كتابة الدراسـة اعدادا لطبعة جديدة من الكتاب احتجت الى هذه الاعادة لسببين : احدهما ان دراستي القديمة كانت مقتصرة على الابيـات الثلاثة والعشريـن التي يحتويهـا كتاب الاغاني في جزئه الثالث ، وهي كل ما كـان معروفا من الرائية حينذاك . لكن حدث الكشف العظيم لديوان بشار المفقود في احدى خزانات الكتب في تونس ، ونشره الاستاذ الشيخ محمد الطاهـر بن عاشور ، شيخ جامع الزيتونـة الاعظم في تونس ، فاذا بالجزء الثالث منه – الذي صـدر سنـة ١٩٥٧ – يحتوي على سبعـة ابيات مـن الرائيـة لم تكـن في روايـة الاغاني . فاحتجت الى ان اضيفهـا الى دراستي السابقة .

والسبب الثاني هو ان موقفي الذي كنت عبرت عنه في مسألة الفن والاخلاق قد تغير تغيرا كبيرا ، فاحتجت الى ان اضيف تعقيبـا يشرح موقفي الراهن من هذه المسألة المعقدة . لكني مع هذا لـم اصر الـى الاطمئنان الكامل لرايي ازاء القصيدة . لهذا رأيت ان اعرض على قراء هذه المجلة دراستي الجديدة ، قبل نشرهـا في الطبعة الجديدة مـن

(١) تجد في كتابي « شخصية بشار » شرحا مفصلا لهذه الحقيقة.

الكتاب المذكور ، مثبتا موقفي السابق وموقفي الراهن ، ومستطلعا آراء القراء في الاجابة على هذا السؤال المحدد : هل يغلبون في الرائية جانب اتقانها الفني على جانب سقوطها الاخلاقي فيقبلونها في دائرة الفن المشروعة او يغلبون سقوطها الاخلاقي على اتقانها الفني فينفونها عن هذه الدائرة ؟

- * -

وهذه هي الرائية فليتأملها القارىء :

قد لامني في خليلتي عمر
قال افق ، قلت لا ، فقال بلى
قلت : واذ شاع ، ما اعتذاري
لا اكتم الناس حب قاتلتي
لوما ، فلا لوم بعدها ابدا
قم قم اليهم فقل لهم قد ابى
ماذا عسى ان يقول قائلهم
ياقوم مالي ، ومالهم ابدا ؟
ماذا عليهم ، وما لهم ، خرسوا !
أعشق وحدي ، ويؤخذون به
يا عجبا للخلاف يا عجبا
ما لام في ذي مودة احد
حسبي ، وحسب التي كلفت بها
او قبلة في خلال ذاك ، ولا
او عضة في ذراعها ، ولها
او لمسة دون مرطها بيدي
والساق براقة مخلخلها
واسترخت الكف للعراك ، وقا
انهض ، فما انت كالذي زعموا
قد غابت اليوم عنك حاضنتي
يا رب خذ لي ، فقد ترى ضعفي
أهوى الى معضدي فرضضه
الصق بي لحية له خشنت
حتى علاني واخوتي غيب
اقسم بالله لا نجوت بها !
كيف بأمي اذا رأت شفتي ؟
ام كيف ـ لا كيف ! ـ لي بحاضنتي
قد كنت اخشى الذي ابتليت به
قلت لها عند ذاك : يا سكني
قولي لهم : بقة لها ظفر !
واللوم في غير كنهه ضجر
قد شاع في الناس عنكما الخبر
مما ليس لي فيه عندهم عذر ؟
لا لا ، ولا اكره الذي ذكروا
صاحبكم ، والجليل ، محتضر
وقال لا ، لا افيق ، فانتحروا
وذا هوى ساق حينه القدر ؟
ينظر في عيب غيره البطر
لو أنهم في عيوبهم نظروا
كالترك تغزو ، فتؤخذ الخزر
بغى الذي لام في الهوى الحجر
يؤمن بالله ـ قم ، فقد كفروا
مني ومنها ، الحديث والنظر
بأس اذا تحل لي الأزر
فوق ذراعي من عضها اثر
والباب قد حال دونه الستر
او مص ريق ، وقد علا البهر
لت : ايه عني ! والدمع منحدر
ابت وربي مفازل أشر
فالله لي منك فيك ينتصر
من فاسق الكف ، ما له شكر
ذو قوة ، ما يطاق ، مقتدر
ذات سواد ، كأنها الابر
ويلي عليهم لو انهم حضروا !
اذهب ! فأنت المساور الظفر
ام كيف ان شاع منك ذا الخبر ؟
يا حب لو كان ينفع الحذر !
منك ، فماذا اقول ، يا عبر !
لا بأس ، اني مجرب خبر
(ان كان في البق ما له ظفر !)

- * -

بعض قرائنا قد يتعجبون من تلك الاحكام التي اصدرناها عليها ، تارة نصفها بانها أقسى قصيدة في الشعر العربي ، وطورا نصفها بانها أفحش قصيدة ، وهم لا يرون فيها قسوة ولا فحشا يستطيعون ان يضعوا عليهما ايديهم . لكن هذا هو خبث هذه القصيدة: ان قسوتها وفحشها ليسا ظاهرين مكشوفين كحديث الصبيان او رفث الرعاع ، بل هما كامنان كمون السم الزعاف في الحلوى المسمومة او الحية الزاهية الالوان . فقد أخذ بشار حذره وتخير لفظه ، حتى لو ان قاضيا أراد أن يحاكمه عليها لما وجد الى ادانته سبيلا .

على ان ادانتنا لها ، وما سننتهي اليه من رفضها رفضا فنيا ، يجب الا يصرفانا عن الانتباه الى ما فيها من اجادة فائقة . وأعتقد ان القارىء قد تبدى له من القراءة الاولى ان بشارا يتعمد الاسلوب العامي فيها ، وسنرى دقائق نجاحه في حكاية أسلوب الحديث اليومي ، وجعل أبياته تنبض بنبض الحياة الواقعة المهتز المتموج المضطرب .

تتألف هذه الرائية من أقسام اربعة . فقسمها الاول بمثابة تمهيد للقصة واعداد للجو ، وهو أبياتها الاثنا عشر الاولى . وقسمها الثاني يصور الخطوات التدريجية الماهرة التي اتخذها لاغراء الفتاة ، وهو الابيات الستة التالية . وقسمها الثالث يبدأ في الشطر الثاني من البيت الثامن عشر ويشغل باقي القصيدة ، ما عدا البيتين الاخيرين منها ، وهذا القسم الثالث يتحدث عن حزن الفتاة وجزعها لما أصابها . اما بيتاها الاخيران فيعطيان رد بشار عليها .

أما قسمها الاول فحوار يدعي بشار حدوثه بينه وبين صديق له ، يعاتبه هذا الصديق على اسرافه في لهوه ومباذله ، ويذكره بتأفف الناس من سلوكه وسخطهم على حياته الداعرة ، فيتصنع بشار الغضب ويقول : ما لهم ومالي ! لم لا يتركونني في شأني وينصرفون الى شانهم وينظرون في عيوبهم فيصلحوها قبل أن يؤاخذونني على عيوبي ؟

قلنا ان بشارا « يتصنع الغضب » . وهذا بالضبط هو المفتاح الذي يمكنك من الوصول الى العاطفة الحقيقية للرائية . فبشار حين نظمها لم يكن غاضبا ولا حزينا ، بل كان فرحا عظيم الجذل ، اذ قد استطاع أن يفرر بفتاة عفيفة . وهو ليس مسرورا بما ناله من لذة جسمية فحسب ، بل هو يفرح فرحا خبيثا اذ اتيح له الانتقام من الناس باغتصاب فتاة من نسائهم العفيفات . فالغضب الذي يظهره بشار هو غضب متصنع . حاول اذن أن تتصور هذا الموقف الشعوري المعقد ، فليس الادب بالبساطة التي يظنها الكثيرون . ليس مجرد شاعر فرح يصف فرحه ، أو شاعر حزين يصور حزنه ، بل تخيل الآن رجلا

هو في صميمه فرح قوي المرح والاغتباط ، ولكنه لسبب ما يتصنع الحزن ، او يتصنع الغضب والحنق . وتخيل صوته المتهدج المضطرب بين العاطفتين ، الحقيقية والمدعاة . كطالب يرسب زميل له في الامتحان ، وهو يكره هذا الزميل لسبب ما ، فهو في حقيقته فرح شامت به ، لكنه يتصنع الاسف والحسرة لما اصابه . أو كأب يصيح بطفله الصغير متصنعا الغضب ، لان طفله هذا صب دواة الحبر على ضيف له يستثقله ، ولكن الاب في حقيقته يود لو ينفجر ضحكا وجذلا، لان منظر الضيف مضحك جدا ، ولانه في صميمه معجب بهذا «الفصل» من طفله الصغير ، مغتبط مما اصاب الضيف الثقيل من تلوث وجزع. فتذكر كيف ينقطع صوته اذ يتنازعه الانفعالان ، وكيف تتشنج أسارير وجهه بين الجذل المكظوم والسخط المتكلف ، وكيف تبرق عيناه بريقا عجيبا هو مزيج من الانفعالين (٢) . ثم اقرأ الابيات الاثني عشر الاولى وحاول أن تستمع فيها الى هذا الصوت المتهدج .

ثم انتبه في قراءتك لهذه الابيات الى الوزن الذي اختاره بشار لها ، اختار لها بحر المنسرح ، وهو بحر شديد التقطع والاضطراب (٣) ، وهو بهذا يلائم ما يريد بشار ان يمزجه من انفعالين متناقضين، ويلائم شيئا آخر نريد أن ننتبه اليه الآن جيدا : هو الخلاعة المسرفة التي يريد أن يعبر عنها . قد قلنا من قبل ان هذه القصيدة بارعة في حكايتها لاسلوب الحديث اليومي ، والتقاطها لنبراته المتموجة. لكن نضيف الآن انه حديث من نوع خاص ، ونبرة خاصة . وما في وزن المنسرح من تقطع وتدافع في المقاطع بين طول وقصر ، وتمهل ثم قفز ، وتحرك بطيء ثم تحرك متلاحق مهتز ، يطوعه بشار في هذه القصيدة ليمثله اذ يتخلع ويهتز اهتزازا متخنثا يقلد فيه امراة وقحة تتكلف الحياء . وهذا لا يتضح لنا الا اذا قرأنا الابيات ببطء شديد ثم بقفز مفاجيء ، وفصلنا بين مقاطعها مقطعا مقطعا ، واهتززنا نحن ايضا في انتقالنا بين المقاطع .

لكنه لم يكتف بالوزن ، بل انظر الآن في مهارته الباهرة في تقطيع عباراته والفاظه تقطيعا يحكي تخلعه وتثنيه حكاية تامة ، وفي تراوحه من بيت الى بيت ، ومن شطر الى شطر ، بين الالفاظ الطويلة البطيئة التتابع ، والالفاظ القصيرة السريعة التتابع (٤) .

قد لامني في خليلتي عمر واللوم في غير كنهه ضجر !

لسنا ندري هل كان اسم صديقه « عمر » حقا ، وهناك رواية قديمة انه كان عمر بن سعيد . لكن هذه الرواية ترد في الاغاني في ترجمة مطيع بن اياس ، حيث ينسب اليه صاحب الاغاني ستة أبيات مختلفة من هذه القصيدة ، وهي نسبة مؤكدة الخطأ . لكن الذي نلاحظه على أي حال هو ملاءمة هذا الاسم لما يحاكيه بشار من تخلع وتخنث . وفي لهجتنا المصرية تستعمل النساء « البلدي » ، أو الرجال الذين يتكلفون التخنث ، هذا التعبير : « يا عمر ! » . واستمع الآن الى ما في الشطر الثاني من تلاحق وتموج ، يبلغ نهايته في هذه الكلمة البارعة « ضجر » (بفتح الضاد) ، يعني بها مسبب للضجر . مستعملا المصدر « ضجر » بدل اسم الفاعل « مضجر » . كما نقول : دا قرف ! بدلا من : دا مقرف ! ومن الطريف ان الانكليز يستعملون كلمتهم التي تعني الضجر نفس الاستعمال ، فيقولون : انت ضجر ! (٥) ، أو : لا تكن ضجر ! (٦) .

فالشطر الثاني يحمل النبرة التي في مثل قولنا : يوه يا أخي ! ما بلاش عكننه بقه ! وهذا يبدأ في لفت نظرنا الى ان غضب بشار ليس جادا ، لكن هذا سيزداد اتضاحا في البيت الثاني :

قال : أفق ! قلت : لا ! فقال : بلى !

قد شاع في الناس عنكما الخبر !

أنعم النظر في أسلوبه ، وانظر كيف تكون شطره الاول من ست كلمات قصيرة يجب ان نقف برهة بعد النطق بكل منها . يأتي بالمعنى المألوف لدى الشعراء من صديق يلوم صديقه العاشق ويقول له أفق ، وصاحبه يرفض الاستماع لملامته . لكنه يأتي به بأسلوبه الخاص الشديد التخلع . « قال : أفق ! » ، وهو لا ينطق بهذا الامر في حزم ورجولة ، بل بتخنث عظيم كما تقول المرأة الخليعة : « اصحى يا راجل ! » وحين يعطي جوابه : « قلت : لا » لا ينطق بكلمة النفي هذه بشدة وعزم ، بل كما تنطق بها نفس المرأة : « لا يا خويه ! » ورد صديقه : « فقال : بلى ! » يماثل أسلوبنا العامي : « الله بقه عليك ! » (٧) .

وانظر الآن في بيته الثالث كيف يرد على صديقه ردا ماهرا ، يقلب عليه حجته حين قال : « قد شاع في الناس عنكما الخبر » . يقول : اذا كان خبرنا قد شاع حقا كما تدعي فما فائدة اقلاعي عن الهوى وقد حدث ما تخشى منه وليسوا بعد بعاذري ؟ ولكن انظر كيف يصوغ هذا المعنى :

قلت : واذ شاع ! ما اعتذاري مما ليس لي فيه عندهم عذر ؟

تامل قوله : « واذ شاع ! » يلتفت بها الى صاحبه مفاجئا كما نقول : امسك ! قفشتك ! ثم تامل اثر التدوير بين الشطرين اذ قطع

(5) You are bother

(6) Dent be a bother

(٧) لا بد ان الكثيرين من القراء سيدهشون من طريقتي هذه في ترجمتي الشعر الى لغتنا العامية ، وقد ينفرون منها او يرون انني اسرفت في استعمالها ، ولكني اعتقد انها لازمة لزوما تاما اذا اردنا تمثل هذا الشعر تمثلا صحيحا ، فهذا شعر يتخذ أسلوب الحديث اليومي وقد كان شديد العامية في عصره ، فلا نفهمه حق الفهم اذا اكتفينا بترجمته الى اسلوبنا الكتابي الحديث ، بل لا مناص من أن نترجم الموقف كله الى موقف شبيه به في حياتنا المعاصرة ثم نتذكر ما يصدر عن الاشخاص فيه من حوار باللهجة الدارجة . ولست اظن انزعاج بعض القراء من استعمالي هذا الاسلوب العامي في دراسة هذه القصيدة الا ناشئا عن عدم تعودهم لمثل هذه الطريقة في نقدنا الحديث . فرجائي أن تزول الغرابة شيئا فشيئا كلما ازدادوا بهذه الطريقة الفة .

تعقيب : صح ما توقعته من دهشة ونفور ، حتى لجأ أحد النقاد الى السخرية والاستهزاء ، دون محاولة لمناقشة دفاعي هذا عن طريقتي او مجرد الاشارة اليه . لكي أضيف الى ما قلت حقيقة اخرى : هي اضطراري الى استعمال هذه الطريقة والاكثار منها ، اذ أكتب شرحي على الورق الصامت ، محاولا أن أرشد قرائي كيف ينبغي ان يقرأوا هذا النوع من الشعر . ولو كانوا أمامي يسمعون قراءتي له لفهموا ما أعني مباشرة . وربما يجوز لي هنا أن أذكر ان محاضراتي التي أقرأ فيها مثل هذا الشعر تقنع سامعيها اقناعا تاما . وانا بعد أرجو أن يكون قراء كتبي قد الفوا طريقتي هذه وقل انكارهم لها اذ استخدمتها في كتب متعددة . ومهما يكن من الامر فانا مقتنع اقتناعا تاما بأن الدراسة الصحيحة للادب القديم لا تكون الا باحيائه ، لا بمعاملته كأنه حفريات ميتة انقطع بها الزمن ، وان احياءه لا يكون الا بتمثل مواقف مشابهة او مقاربة من تجاربنا الحادثة ، فبهذا وحده نستطيع أن نستخرج من الادب القديم ما لا يزال في امكانه أن يقدمه لنا من متعة وفائدة وعبرة .

التتمة على الصفحة - ٥٤ -

(٢) أستطيع ان اصرح الان ، وقد توفي والدي والضيف المذكور كلاهما - عليهما رحمة الله - ان هذه تجربة حدثت لي في طفولتي .

(٣) زدت هذه الحقيقة شرحا وتحليلا حين درست آخر قصيدة لبشار في الكتاب المذكور ، وهي أبياته النونية : والله لولا رضى الخليفة - شجن ، التي جاءت على نفس الوزن .

(٤) شرحنا اثر الكلمات الطويلة واثر الكلمات القصيرة في الفصل الاول من كتابنا « الشعر الجاهلي : منهج في دراسته وتقويمه » ص ٥٧ - ٦٠ .

الطائر الاخضر

قصة بقلم
يحيى يخلف

« أنا الطير الاخضر
يمشي ويتمختر
مرت أبوي ذبحتني
وأبوي أكل من لحمي
ولما طلع القمر
صرت طير أخضر »
ـ من حكاية شعبية فلسطينية ـ

●

الهدير .. المدينة .. الضوء .. اشارات المرور .. الماكسي .. تغمض عينيك ، تطبقهما كما لو انك ترى العالم للمرة الاخيرة .. واربد تنز عرقا ساخنا من جلدك ..

الماكسي .. صالون الحلاقة .. الكتب المحنطة وراء الواجهة .. الموسم المسرحي .. مسافر في المطر ..

أطعميني كل ما تدخرينه لي من جـوع ، وكلما جف حلق شوكت اعطيه ثديك ، وبللي بقطراته عروقه ..

ـ أبو عاطف .. غير معقول !!

أمطرك القادم بقبلاته .. لكن ، ليس ثمة ما يجعلك تحييه بنفس البشاشة .

ـ لم يكن يخطر ببالي انني سأراك بعد المذبحة .. كيف نجوت ؟

سؤال عتيق فقد من كثرة التكرار طزاجته ..

ـ كيف الشباب ..

مثـل كرات الدم البيضاء والحمراء تنغل صورهم في دمك ، واذا لم يتفجر الصمت ، فسوف تذرفهم دموعا من عينيك ...

ـ علاء وعبد العزيز وخالد ينتظرونك في كافتيريا الجامعة ..

الجامعة .. المحاضرات .. ملعب كرة السلة .. غالية ..

شوكت : قطرات من الحزن المعتق ..

هتف على غير انتظار :

ـ ما أخبار غالية ؟

عبس الآخر ، وقال باقتضاب :

ـ احترق دمها ..

هز رأسه ، ومددت يدك اليه :

ـ حسنا .. سأراك فيما بعد .. الى اللقاء ..

اشارة المرور من جديد .. توقف تدفق السيارات ، واندفع سيل من البشر لعبور الشارع ..

بعيدا عن اربد ، تأكلني لا مبالاة الاشياء .. لماذا لا تستقـر رصاصة ما ......؟

ـ كيف نجوت ..

في زمن الحصار ، لا أحد ينجو .. الظل والبراءة .. لا .. ولا حتى شوكت عبد اللطيف ..

سائق تاكسي يتوقف .. الى أين ؟ الجامعة مثلا ..

ثمة رذاذ خفيف يتساقط على الزجاج ، تمسح السيارة عينيها.. تمسحهمـا حتى احمرار عينيك .

على الرصيف ماكسي وميني ، وراء الواجهة زجاجات بلاك انـد وايت .. ومن مذياع ما النواس يعانق الخيام ..

وهناك انتم .. في القبور الجماعية ومعتقلات القمع تلحس الرطوبة جراحكم المتقيأة ، فواخجل الذين ....

ـ الجامعة ..

قال السائق ، انتابني احساس حاد وصارم ، كما لو انهـا المرة الاولى .. لم يتغير شيء ، وعرفت قدماك طريقهما دون ابطاء الـى الكافتيريـا ..

وقفوا وقفة رجل واحد .. واحتضنوك كما لو انك عدت لتوك من سطح القمر ..

تحلقوا حولك .. علاء ، ازدادت نظارته سماكة .. عبد العزيز ، ازداد طولا ونحافة .. خالد وجهه سمين كالعادة ..

ومن جديد : ـ كيف نجوت ؟

وعبد العزيز ، بلا لهجة مسرحية ، لاول مرة :

ـ أيها القادم من مجزرة أربد .. حدثنا .

وخالد قال بتأثر :

ـ عشنا على أعصابنا أياما قاسية .. لم نكن نتوقع رؤيتك .

وأما علاء ، فقد سأل فجأة :

ـ ما هي أخبار شوكت ؟

أحسست بالدماء تندفع في كل اتجاه ، وطافت عيناك في أرجـاء القاعة الواسعة ، ولكن ، كم هو العالم صغير من خلال الغبش ..

ـ ان غاليه هذه الايام كالسمكة في الفلاة .. لا بد انك أحضرت اخبارا جيدة عن شقيقها شوكت ..

شوكت !!.. النجمة المجروحة التي تنزف دما الى ما لا نهاية .. اذا تحدثت عنك ، فكيف أحبس الـدموع في حلقي ؟ أقول لكم ..

لا تسألوني .. لقد قتلوه .. مثلوا بجثته وأنفاسه تتساقط ..

ارتفعت حواجبهم ، فيما ارتسم على ملامحهم حزن لا يطاق ..

ـ شوكت قتل .. أين ومتى وكيف ؟

ـ ...

ـ تكلم ..

ـ لا أستطيع ..

ـ ستأتي غاليه بعد قليل يجب أن تتكلم ..

دفنت وجهك .. كيف ستحدثهم .. أقول لكم .. استمعوا الـيّ جيـداً ..

ـ كنا معا في المخيم حين عبرت الدبابات وهي تطلق قذائفها في كل اتجاه ، وتجتاح في طريقها البيوت ..

ـ ....

ـ كانت الذخيرة قد نفدت تماما من جعبنا ، فقررنا الاختفاء في أحد البيوت المهجورة .. وبعد أن اختبأنا تذكر شوكت ان ثمة جريحا وسط الشارع ، فقرر أن يعود ويحمله ..

ـ ؟؟؟؟؟

ـ في تلك اللحظة كانت الدبابات قد وصلت ، فعالجه الجنـدي الذي على برجها بصلية رشاش ، فخرّ صريعا ..

ـ !!!!!

ـ ثم تقدم منه بعض الجنود المشاة ، كان منكفئا على وجهه ، ركله أحد الجنود بقدمه ، فانقلب على ظهره ..

عندها رفع الجندي السونكي وغرسها في فمه ، فارتعش جسـده كما لو كان طائرا مذبوحا ، وفي الوقت نفسه اندفع الدم كالنافورة ، وغطى ملامح وجهه .. ثم همد فجأة ..

وجوهكم مرايا .. لا أستطيع أن أحدّق بتعابير وجوهكم ، حين تطعمني اربد كل ما تدخره لي من جوع ، سأرفع عيني الى وجوهكـم ولا أعود أتذكر زجاجة بلاك اند وايت ..

حلقي مجروح منذ أن شق نصل حربتهم لهاة شوكت . وأما الآخرون ففي معتقل (الجفر) ينز الصديد من آثار التعذيب في جلودهم ... هل تسمعون صوتي ؟

* * *

صمت ، كما لو طائرا أسود يرفرف فوق الرؤوس ..

اقبلت غاليه من بعيد ، فقال علاء كما لو انه ينشج :

ـ يجب أن لا تعرف غاليه ذلك الآن ..

ثم توقف ، كأنه يلتقط أنفاسه ، وأضاف :

ـ حذار من أن تقرأ شيئا في ملامحكم ..

همس عبد العزيز بصوت طفل يبكي تحت اللحاف :

ـ لا أستطيع .. سوف أذهب .

قال علاء : ـ نذهب معا ...

وقفوا ، وتظاهروا بتوديعك ، ثم انسحبوا ...

وصلت غاليه ، مدت يدها وصافحتك ، لكن صوتها يشي بالحيرة والاسى .. لم تقو على أن ترفع عينيك الى عينيها .

جلست أمامك ، كانت صورتها مـن الخلف تنعكس على المرآة ، شعرها المنسدل أسود ، ثوبها أسود .. رفعت رأسك الى وجههـا .. نسخة طبق الاصل من وجه شوكت لكنه محتقن .. داكن .. وعيناهـا سوداوان محروقتان ..

قالت بصوت لا يمت اليها :

ـ حمدا على السلامة ..

أحسست كما لو انني أتلقى تعزية ، وماذا بعد ذلك ، ستمـر ملايين السنين الضوئية قبل أن يصل صوتي الى حنجرتي ..

ـ كيف الاخوان ..

ماذا وراء السؤال ، لعل أحدا أخبرها ، ولعلها تنتظر أن أبادرها الحديث .. وبيننا يمتد حبل صمت مذبوح ..

ـ لا بد انك سمعت تفاصيل ما حدث في الاذاعات والصحف ..

لكنها لم تسمع ما حدث لشوكت ، غير ان شيئا ما يجعلك تحدس ان قلبها يحدثها ..

ـ قيل لي انه معتقل .

قالت ذلك ، وانعجنت ملامحها ، وازداد وجهها الداكن ضراوة .

ـ كيف عرفت ذلك ؟

دون ان تفارق نفس التعابير وجهها قالت :

ـ ذهبت أمس الى درعا وقابلت أحد القادمين ..

لم يقو ذلك القادم على مصارحتها بالحقيقة ، ولعله أحس تجاهها بالاشفاق ، والآن .. عليك أن تدعها تعتقد ذلك .

ـ أجل انه في المعتقل ..

فاضت عيناها ، ثم أخرجت منديلا من حقيبتها ، وجففت دموعها.

ـ حدثني كيف تم اعتقاله ؟

أحدثك عن المجزرة .. هل تتحمل مشاعرك الرقيقة مجرد سمـاع ذلك .. أيتها المرأة الحزينة .. الحزينة للغاية ..

ـ في وقت آخر .. سأقص عليك ذلك .

وفجأة .. تدفقت بالنشيج ..

* * *

الهدير .. المدينة .. الضـــوء .. اشارات المرور .. تغمض عينيك .. تطبقهما كما لو انك ترى العالم للمرة الاخيرة .. واربد تنز عرقا ساخنا من جلدك .. من العروق الحمراء في عينيك .

ـ هذا القمر من فضة ، لكن هالته من خيش .

ـ الحصان الجامح قفز من (الجرينيكا) وهرب الى الخلاء ..

ـ تلك المرأة أنجبت ثلاثة أطفال ولا تزال عذراء ..

ـ في اربد اغتصب ثلاثون جنديا امرأة فلسطينية ..

ـ أبو عاطف .. ألا تشعر بالجوع ؟

ـ أشعر بالجوع والظمأ والتعب في آن ..

ـ هل ندخل ذلك المطعم .

طبق اليوم .. الرجال اللامعون ، والنساء الانيقات .. والطاولات والملاعق وابتسامات الانيكيت المنتظمة ..

ومن الطابق الثاني ، تندفع السيارات ، ورغم اشارات المرور فان بضعة رجال يخاطرون بعبور الشارع ..

ـ لا بد من اعادة ترتيب الاشياء ..

ـ كيف ؟

ـ لا بد من اعادة النظر في كل شيء ..

طبق اليوم ، ملوخية بالدجاج.. اقترب الجرسون تسبقه ابتسامة مرسومة جيدا .. لا أستطيع الا أن أتذكركم أيها الرفاق.. أنتم هناك.. بعيدا .. في الجفر .. وأما شوكت فانه يخطر بالنفس في كل حين ، وكلما نشطت الريح فانه يرفرف سخونة في دمي ..

ـ أنت شارد الذهن .. لماذا توقفت عن الاكل ؟

مسحت فمك بمنديل ورق ، وكففت عن المضغ ..

ـ يجب اعادة تشكيل الاشياء من جديد ..

ـ أما زلت متفائلا ؟

ـ الغضب يجتاحني .. أصمت ..

ـ وكيف يمكن اعادة ترتيب الاشياء ؟

بدأ الصراع الرهيب يأكل دماغي .. اعذرني من الاستمرار فـي الحديث .. وهيا ..

ـ الى أين ؟..

ـ الى بيتكم ..

ـ ان غاليه تنوي ترتيب محاضرة لك بالاتفاق مع اللجنة الثقافية .

ـ لا اريد ..

ـ لكن الحديث ..»

قاطعته بحدة : ـ أرجوك .. بدأت الاشياء تبدو مغبشة في عيوني ..

ـ اذن .. هيا .

من جديد .. الضجيج .. الشارع .. اشارات المرور .. وفي عينيك تتهدم ابراج ، وينفجر بركان بالحمم المحرقة .. وعلى الواجهات الزجاجية تبدو الاشياء بلا أبعاد ..

علاء يستطيل ويبدو مثل ضفدعة هرمة ...

وجاء من أقصى المدينة شبحك يسعى ، يعبر الحدود خلسة .. يترنح .. يعبر المدينة .. يسوخ في الاسفلت .. يندلق على الرصيف قطره .. قطرة .. يتبخر .. آه .. يتبخر ..

* * *

فتحت عينيك كما لو انك خرجت لتوك من بئر مظلمة .. تململت ، فوخزني الالم من كل اتجاه ، وشيئا فشيئا بدأت الاشياء تتضح .. الجدران البيضاء ، السرير الابيض .

أقبلت الممرضة تسبقها ابتسامة ما ...

وضعت ميزان الحرارة في فمك ، وأخذت تحدق بك دون أن تفارقها الابتسامة ..

ـ أصدقاؤك كانوا هنا ، وانصرفوا قبل ساعة ..

ما الذي حدث .. وكيف ..؟

عادت تقول :

ـ تقرير الطبيب يقول انك مرهق جدا بسبب الاجهاد والتعب .

خطر لك أن تسأل بعد لحظات ، لكنها مدت أصابعها ، وسحبت الميزان من فمك ، ورفعته أمام عينيها ، وانتابك ذلك الاحساس القلق الذي تحس به كلما قابلت الطبيب :

ـ درجة حرارتك تتحسن ، لكنك تحتاج الى راحة تامة .

ثم نفضت الميزان وأعادته الى حافظته ، وسألتك قبل أن تستدير :

ـ هل تحتاج الى خدمة ؟

ـ أريد أن أراهم عندما يعودون .

هزت رأسها وأجابت :

ـ حسنا .. اذا سمح الطبيب .

خرجت ، ومن جديد ، ما الذي حدث ، كيف سقطت على الرصيف، وكيف تجمهر الناس ، وكيف نقلوك ؟..

قربك كومة صحف ، عناوينها حمراء دامية ..

المجزرة .. الاشتباكات في جرش .. قصف مخيم سوف بالمدفعية ..

ومن وراء النافذة تتحرك ذوائب الاشجار .. السخونة تلهب جلدك ، ورأسك يستند الى حافة السرير ..

في رأسك دوار .. دوار .. اشتباكات الى ما لا نهاية ..

سونكي يلتمع تحت الشمس ، ينغرز في اللهاة ببطء ..

وجهك غير الحليق مرعب ، وقميصك كان مبلولا بالدم ، اختفيت عند تلك المرأة العجوز ... ظلت تقرأ عليك تعاويذها ، خبأتك في صندوقها العتيق بالقبو عندما دخل الجنود للتفتيش ..

في اليوم التالي ، وحين انتصف الليل ، ودعتها .. بكت .. ذرفت دموعا صامتة غزيرة .. لم تكن تعرفك ، لم تكن تعرف حتى اسمك ، وعندما طوتك الظلمة ، تلفت قلبك ومشاعرك وكل نبضة في عروقك .

طرق الباب ، وأطل من ورائه رأس غاليه ..

سرى ، من قمة الراس الى أخمص القدم ، احساس مجروح ينزف بغزارة ..

أقبلت .. ملامحها صافية ، كما لو أن صفاء الغرفة انعكس عليها، وربما لان فستانها الأسود يعطي ذلك البعد النقي الذي يطل من عينيها وجبينها .. والايشارب الازرق الذي يخفي شعرها ..

مدت أصابعها وصافحتك ..

ـ سلامتك ..

هززت رأسي ، لاحظت انها تحمل بيدها باقة ورد وزجاجة عصير. قالت بنفس الصوت الحزين الصافي :

ـ سمعت صباح اليوم فقط عن مرضك المفاجيء ..

جلست على الكرسي الى جانبك ، ظللت صامتا لا تجد ما تقول .. سألتك بعد لحظات طويلة :

ـ بماذا تفكر ؟

ـ لا شيء ، قبل قليل ، كنت أتذكر تلك المرأة العجوز التي خبأتني ..

أشارت لك بالصمت قائلة :

ـ لا تفكر بهذا الآن ، قال الطبيب بأن عليك أن ترتاح .

ـ لقد أوصتني أن أعلمها اذا وصلت الحدود السورية سالما .

انفعلت كما لو انها تود أن تبكي ، وقالت :

ـ لقد وعدت الطبيب بأن لا أزعجك ..

أغمضت عينيك ، وتذكرت بانك أنت الطالب بعدم ازعاجها .. فاصمت ...

لحظات مرت .. كم .. لا تدري .. لكن ، أحسست بيدها تلامس شعرك .. وحين فتحت عينيك كان بيدها كوب عصير ..

وضعت أصابعها خلف رأسك ، وحاولت أن تسندك ، شربت ، وأنت تحاول التحديق في ملامحها ، وبعد ذلك ناولتك منديل ورق لمسح فمك ..

شوكت عبد اللطيف .. أيها العزيز الذي لن يعيده البكاء ، لا أستطيع الا أن أتذكرك في كل حين ، وهذه المرأة لا تدري ان نصل السونكي قد غاص في حلقك حتى النهاية .

عندما جحظت عيناك ، وسال منهما الدم : وكم يرهبني ذلك الموقف الذي سيواجهني عندما تعرف انني أخفيت عنها الحقيقة ...

غسلت الكأس ، وعادت تجلس على الكرسي من جديد ...

خطر لك أن تتأملها ، عقدت كفيها في حجرها ، وأسبلت عينيها .. الحزن يضفي على وجهها شحوبا شفافا .

لماذا تتذكر الآن وأنت تحدق بملامحها حكاية الطائر الاخضر ؟

« أنا الطير الاخضر ... بمشي وبتمختر ... مرت أبوي ذبحتني، أبوي أكل من لحمي ... وأختي لملمتني ... ولما طلع القمر .. صرت طير أخضر » .

من وراء النافذة ما زالت ذوائب الاشجار تتحرك ومزيج عصير البرتقال يمتزج باحساس حاد بالحيرة ...

انفتح الباب وأطل من ورائه وجه الممرضة ، أقبلت بيدها حقنة .

ـ حان موعد الدواء .

كشفت ذراعك ، اقترب رأس الابرة المدبب ، ثم غرزتها في الوريد، وحانت التفاتة الى غاليه ، فومضت السونكي في خيالك .

سحبت يدك سريعا ، فارتبكت الممرضة ، وسقطت الحقنة من يدها ، وسالت محتوياتها على الشرشف الابيض ..

رسمت الممرضة على شفتيها ابتسامة .. وأقبلت غاليه تساعدها في رفع الشرشف واستبداله ـ حسنا ..

قالت الممرضة : ـ سأعطيك بدلا منها في المساء .

وبعد خروجها ظلل المكان صمت كئيب ..

وأحسست بأنفاسه ترفرف في الغرفة ، وان الجدران تتسع وتتسع ، وتصبح مدى رحيبا يحتضن الطائر الاخضر ..

قالت غاليه وهي تحدق بأصابعها المعقودة في حجرها :

ــ انك تخفي عني شيئا ..

اجتاحتك رغبة شديدة في البكاء ، لكنك تقاوم ...

كان الطائر الاخضر يرفرف بعنف في ملامحها .. في أهدابها ..

لا بد من اعادة ترتيب الاشياء من جديد .. كل الاشياء ..

رنّ جرس الهاتف ..

لم تمتد يد الى السماعة ، وظل الرنين ، يثير الاعصاب حتى التوقف ..

وقفت ، واتجهت الى النافذة تحدق بالفراغ الازرق ..

خيل اليك انها تحدق بشيء ما في الفضاء المكبل .

عاد رنين الهاتف من جديد ..

استدارت ، لم تقو على أن ترفع عينيك الى عينيها ..

مدت أصابعها ، وتناولت سماعة الهاتف ..

ــ الو ..

قالت تخاطبك : ــ انه علاء .

هززت رأسك .. لا أرغب في الحديث ..

ــ الو ..

قالت تخاطبك : يسأل عن صحتك وعن موعد خروجك .

ــ الو ..

قالت تخاطبك : يسألون عن الموعد الذي تستطيع فيه التحدث في الندوة ..

هززت رأسك .. لا أرغب في الحديث .. لا أرغب .

ــ الو .. يوم السبت القادم ..

أعادت السماعة ، أغمضت جفونك من جديد ..

كيف يمكن اعادة ترتيب الاشياء من جديد ، عندما تلملم نفسك سريعا ستجد الجميع بانتظارك .

تناولت حقيبتها ، كيف تحافظ هذه المرأة على اتزانها رغم هذا الحزن ؟

قالت تخاطبك : أنا ذاهبة ..

مدت يدها تصافحك ، أحسست بأصابعها ساخنة في كفك ..

سحبت يدها ، وخطت باتجاه الباب ..

رفرف الطائر الاخضر في أعماقك ، وأحسست بأنها تخفي عنك دموعا تفيض من عينيها ..

أغمضت عينيك ، وحين فتحتهما ، كانت قد اختفت وراء الباب .

ومن النافذة ، تدفقت موجة من الهواء الساخن كأنفاس الطائر الاخضر ...

يحيى يخلف

حسنية الغجرية

حسنية بنت غجريه
تتفجّر خصبا وأنوثه
ترقص في كل الاعراس ..
تنوح على كل جنازه
تتساقط في فصل اللذات الوحشيه
مطرا ... أزهارا ... موسيقى
حسنية بنت غجريه
تتفتح في الجسد النابض أزهار القمر الناعس
وتطل من الوجه خرافه
الوشم الاخضر في صحن الخد الايسر
وعلى النهد الايمن وشم محفور بمياه النار
وربيع عرش في الجفنين
ورذاذ المطر الاخضر في العينين ..

. . . .

تسكن حسنية في أعصاب الريح ..
وتغني في قصب الريح الفارغ ..
تتمنى حسنية أن تصبح شيئا آخر
شيئا من حسنية أكبر
أن تصبح صوت الريح .. ولون الضوء ..
أن تصبح راعية في سفح الحزن التشريني
أن تسبح في نهر الموت الافقي
تتمنى أن تصبح ساقية ريّانه
كي تروي كل شفاه الارض « العطشانه »
تتمنى أن يأتي يوم في المستقبل
تتحدث فيه بدون لسان ..
أو شفة ..
أو فم .
وتسير بدون قدم .
حسنية شيء كالهمس .. أو النجوى
حسنية للقلب اليائس سلوى ...

. . . .

كانت حسنية في الغابه
تتنقل بين الاشجار المسكونة بالدهشه
كانت تتنقل في خفة عصفور أو قشه
واحست حسنية
بالآتي احساسا فطريا عفويا
كانت تتربص في الغابة أفعى
عيناها من لهب أزرق
ولها ستون جناحا من ريش الفولاذ ..
ولها ذيل يتشعب مثل جذور الزيتون

. . . .

رجعت حسنية في الحال
طار الشال عن الكتفين
وصلت حسنية منهوكه
من سوط الجري على الاشواك الابريه
لقطت حسنية بعض الانفاس
في جهد ظاهر
قصت لزعيم قبيلتها
ـ الجالس فوق سرير من عاج بشري ـ
عن جسد الافعى المسكون بلون ورائحة التاريخ الاول .
ضحك الشيخ وقال :
« جئت بأضغاث الاحلام ... »

. . . .
. . . .
. . . .

(مونولوج) : « يتساقط ثلج كالليل الفحمي
يتقلص وجه الارض وحجم الكون
الارض تدور بدون مدار
العالم فتحة ابره
أضيق من فتحة ابره .. »
لكن حسنية لا تيأس
تتخطى أوحال الليل اللزجه
تتجاوز أسوار الموت
حسنية أقوى من كل اللحظات الحرجه
حسنية تصرخ في صمت
تتحدى عاصفة الثلج الازرق
تحرق ظل القمر الممتد كوجه غبي
تركب خيل الريح الجامحة الصعبه
كي تكنس كل الجثث المركومه
في مقبرة الاحياء وفي مدن الاموات
كي تخرج من أكفان الدود الرطبه
برطوبة دمع الاعشاب المسمومه
ورطوبة ضفدعة خضراء اللون
حسنية نافذة صفرى
تلمح منها قلب الكون وجسم الكون ..

. . . .

جمعت حسنية اطفال القريه
وبايحاء سحري
بعثت فيهم حب الموت وموت الحب
نفثت فيهم كره الحب وحب الكره
ذهبت حسنية للغابه
فرأت أكفانا تخرج منها أجنحة ورديّه
وتوابيت لها ألف جناح
من ريش الضوء الوردي

. . . .

ذهبت حسنية للغابه
كي تقطف زهرة حريّه
رجعت حسنية للقريه
كي ترقص في عرس الدم ..

عمان **جهاد جميل جيوسي**

السود والعنف في أمريكا

بقلم فريدة النقاش

حين تولى ريتشارد نيكسون رئاسة الولايات المتحدة الاميركية تحدث عن مشكلة السود في اميركا قائلا : « لا يستطيع الانسان ان يكون حرا تماما بينما لا يتمتع جاره بالحرية ، ولكي نتقدم حقا يجب أن نتقدم معا ، وذلك يعني السود والبيض معا كأمة واحدة لا كأمتين » . وعلق كاتب بريطاني قائلا : « ان ما يجري في أزقة السود في أميركا ليس أقل من ميلاد أمة » .

وتوالت أحداث دامية كثيرة في فترة حكم نيكسون حيث كان عدد كبير من السود المختلفي الاتجاهات قد سئموا الصبر الطويل والجلوس على الارض احتجاجا واستجداء للحرية والسلام من البيض ، هذا الموقف الذي تبناه ودافع عنه بحرارة مارتن لوثر كنغ ، والذي جاء اغتياله علامة على عصر ينقضي وايذانا بميلاد عصر جديد يتولى فيه الاميركي الاسود زمام المبادرة للمرة الاولى في تاريخه ، حيث عرف طريق القنابل والرصاص والمواجهة المباشرة للعدو .

وقصة السود في أميركا قصة طويلة تمتد فصولها الدامية على مدى أربعة قرون طويلة ، انتقل العالم الجديد فيها من جزر مهجورة نائية الى مجتمع ثري ، ثم الى مجتمع صناعي متقدم - قلعة الصناعة والمال والتكنولوجيا في العالم . ومع تطور هذا « المجتمع العظيم » كان السود ينتقلون من العبودية المباشرة الصريحة الى عبودية مستترة ، وظل هؤلاء المقهورون ملايينا الذين انقطع الاتصال قسرا بينهم وبين تاريخهم وحضاراتهم وحتى أسمائهم القديمة ، يعيشون غرباء وضائعين في قلب مجتمع ينظر اليهم بازدراء في مجموعة ، ويضعهم في أدنى درجات السلم الاجتماعي والاقتصادي .

نزل السود الافريقيون الى الشاطىء الاميركي منذ أربعة قرون، ليبيعهم السادة البيض في سوق الرقيق ، فعملوا عبيدا في الارض وخدما في البيوت ، وكانت فقرات القانون الذي ينظم علاقتهم بأسيادهم تقول ان للمولى حقا مطلقا في بيع العبد وكرائه ورهنه والمقامرة عليه ، وعلى العبد أن يطيع ، وليس للعبد حق الذهاب والمجيء الا باذن سيده ، واذا اجتمع في الطريق أكثر من سبعة منهم اعتبروا مخالفين للقانون ، ولا يحق لهم أن يشهدوا في قضية الا على العبيد أمثالهم ، واذا أجبر أحدهم على ضرب الرجل الابيض اتقاء لاذاه ضربا أدى الى مقتل الابيض عد الاسود مرتكبا لجريمة قتل .

وكان هؤلاء العبيد السود المنتزعون قسرا وقهرا من أراضيهم يقطعون رحلة الآلام الطويلة عبر المحيط في مراكب شراعية ، وربما كانت أفران النازي مجرد تطوير فحسب للاساليب الوحشية التي استخدمها الرجل الابيض في قهر الافريقيين وتكديسهم وتعذيبهم عذابا نفسيا وبدنيا يفوق كل خيال .

تقول الروائية الاميركية « هاريت بيتشرستاد » مؤلفة « كوخ العم توم » : « ان تجار الرقيق كانوا يحرصون على علف الزنوج علفا سخيا كل يوم بقصد أن يصبحوا بضاعة جيدة، ورغم ذلك كان الكثيرون منهم ينزعون الى الهزال المستمر » . وتقول على لسان أحد السادة البيض : « أنا لست ممن يصدعون رؤوسهم بتطبيب الزنوج ومعالجتهم، اذ أفضل أن أستهلكهم وأشتري بضاعة جديدة ، تلك هي سياستي ، انها أخف وطأة ، وأنا واثق انها في النهاية أرخص وأوفر » .

ولما كانت ولايات الجنوب هي الولايات الزراعية التي تستخدم العبيد بكثرة ، أصبح الجنوب وما زال حتى الآن معقلا للتعصب العنصري ضد الملونين ، وقبل اندلاع الحرب الاهلية مباشرة والتي كانت صراعا - كما يقول المؤرخون الجدد - بين مئتين من البيض لاسباب اقتصادية بحتة ، كان المتعصبون الجنوبيون يبررون ضرورة الابقاء على نظام العبيد لانهم غير قادرين فطريا على التعلم ، بينما انطلق رجال الدين البيض يفسرون نظام العبودية تفسيرا مسيحيا : « فالعبودية هي الطريق الوحيد لكي نعلمهم المسيحية وننقل اليهم تعاليم عيسى » .

وحين وقعت الحرب الاهلية لم تتم - كما هو شائع - من اجل تحرير العبيد (وهي الفضيلة التي يتاجر بها الاميركيون الآن) وانما كانت الحرب بين الشمال والجنوب من أجل السيطرة الاقتصادية على البلاد ، ولم تكن قضية عبودية السود ذات أهمية حقيقية . لقد بدأت الحرب في عام ١٨٦١ ، ولم يوقع لنكولن وثيقة تحرير العبيد حتى عام ١٨٦٢ ، وقال اكثر من مرة انه استطاع أن يحافظ على وحدة الشمال والجنوب دون تحرير العبيد « فانا أقف في صف المحافظين على المركز المتفوق للجنس الابيض » .

وامتدت عمليات محاربة هذا الجنس الاسود وتضييق الخناق عليه من القوانين حتى عمليات الاغتيال والتعذيب العلنية في الشوارع ، « وكانت قوانين الهجرة تفتح أبواب أميركا للشعوب

الأوروبية وتكاد تغلقها أمام الزنوج والملونين » . وفي سنة ١٧٩٠ كانت النسبة المئوية للزنوج في اميركا ١٩٫٣ ٪ من تعداد السكان ، وتوالى انخفاض هذه النسبة حتى وصل ١٠ ٪ من السكان ، وهؤلاء هم الذين استطاعوا أن يقاوموا عمليات التعذيب الوحشية والاستغلال فلم يلحقهم الموت .

ورغم كل هذا العذاب فان السود اشتركوا في الثورة الاميركية ضد الاستعمار الانكليزي ، وكان في قيادة الثورة رجل أسود يدعى « كريبس أتاكس » كان يحث مواطنيه البيض على الصمود والنضال في أحد المواقع عند ميناء « بوستن » ولكن أحدهم استدار اليه قائلا : « أيها الاسود المنحط ، ما دخلك أنت في خلافات البيض مع بعضهم البعض » .

ولكن أتاكس مات دفاعا عن الحرية لاميركا ، لكل الاميركيين ، وسقط معه أكثر من خمسة آلاف شهيد أسود كانوا يحلمون جميعا بالحرية والامان والفكاك من أسر الاستعباد الوحشي ، وغنت « فرانس ألن هاربر » في قصيدتها الجميلة « ضع نفسك في أرض حرة » قائلة :

« احفر لي قبرا حيث تشاء
في السهل المنبسط او فوق القلعة العالية
احفر في أي أرض وضيعة
ولكن تجنب أرضا تحمل عبيدا
لا راحة لي مطلقا في قبري
اذا سمعت وقع خطوات عبيد مذعورين
ويكفي أن يرتسم ظل أحدهم فوق قبري الابكم
حتى يتحول الى مكان رهيب » .

لقد خاض السود جميع المعارك الاميركية منذ التحرير حتى الحرب العالمية الثانية ، واجتازوا المحن دفاعا عن « المجد الابيض والثراء الابيض ولم يجنوا شيئا لانفسهم » ، وكما قال الدكتور ديبوا ، أحد المؤسسين الاوائل لحركة الجامعة الافريقية ، في عيد ميلاده التسعين بعد أن هجر أميركا : « عشت في بلادي ما يقرب من قرن كامل ولم أزد عن زنجي » .

وقد ظل الاقتصاد الرأسمالي الاستغلالي جنبا الى جنب مع الفلسفة العنصرية البيضاء الحقيقتين الاساسيتين وراء قضية اضطهاد الزنوج في أميركا طيلة القرون الماضية ، ذلك بالرغم من الاختلافات والتغييرات الجزئية التي طرأت عليها نتيجة لتغير الظروف وخروج المجتمع الانساني نفسه من عصر الاقتصاد الزراعي الى عصر الصناعة .

وتقول الارقام ان ما يقرب من ٧٠ ٪ من السود الاميركيين يقفون في أدنى درجات السلم الاجتماعي والاقتصادي ، فبينما تقف البطالة بين البيض عند حدود ٢٫٤ ٪ نجدها تصل بين السود الى ٧٫٢ ٪ ، وفي الاحياء الفقيرة « الجيتو » ، وهي أحياء الزنوج القذرة المكدسة بالسكان ، تصل نسبة البطالة بين الشبان السود الى ٥٠ ٪ ، ويشكل السود في تعداد ١٩٦٤ حوالي ١١ ٪ من مجموع السكان في اميركا ، ولكن نسبتهم تصل الى ٩ ٪ من مجموع الوحدات العائلية ، فقد وصلت نسبة الاطفال غير الشرعيين بين البيض في عام ١٩٦٦ الى ٤ ٪ بينما وصلت بين السود الى ٢٦٫٣ ٪ ، ويبلغ متوسط عمر الرجل الابيض ٧١ عاما بينما لا يتجاوز عمر الاسود ٦٤ عاما .

وكل هذه نتائج مباشرة للاستغلال الاقتصادي الجشع الذي تمارسه الاحتكارات الاميركية والنظام الاجتماعي المترتب عليها ضد السود ، ولعل الاحصاءات التي تمثل متوسط دخل الاسرة السوداء مقارنا بمتوسط دخل الاسرة البيضاء ، تعطي الترجمة الحقيقية لمعنى الاستغلال الرأسمالي الابيض :

السنة	متوسط دخل الاسرةالبيضاء	متوسط دخل الاسرةالسوداء	نسبة دخل الاسرة السوداءالى البيضاء
١٩٥٨	٥٢٠٠ دولار	٢٩١٧	٥١ ٪
١٩٥٩	٥٦٤٢ دولار	٢٧١١	٥٢ ٪
١٩٦٠	٥٨٢٥ دولار	٣٢٣٣	٥٥ ٪

ويجري الدكتور عبد الملك عوده في كتابه « ثورة الزنوج في أميركا » وصفا دقيقا للحالة الاجتماعية المنحطة التي نعيشها اليوم الغالبية العظمى من السود الاميركيين نتيجة لهذه الاوضاع الاقتصادية . ففي « الجيتو » يتكدس العاملون والعاطلون والشرفاء والمنحرفون والرجال والنساء في أوضاع سيئة للغاية ، وينتشر في أوساطهم الفقر والحاجة والجهل والانحراف ، كما تتعقد علاقاتهم مع الاجناس والاقليات والالوان الاخرى ، واذا كان هذا القول ينطبق على الزنوج كمجموعة بشرية فان مشكلات عديدة تواجههم كأفراد ، فالرجل الاسود تواجهه مشكلة البحث عن عمل ، وهنا يصطدم بأوضاع النقابات العمالية التي لا تأخذ حتى الآن بالاندماج بين جميع العمال في تنظيم واحد ، ويترتب على هذا ان متوسط أجر العامل الاسود أقل من متوسط أجر العامل الابيض ، وان نسبة البطالة والتشرد بين الزنوج أكثر ارتفاعا منها بين بيض اللون ، وينفشى بين السود تعاطي المخدرات والجرائم وأوكار البغاء والسكر ، وتزداد نسبة التخلف العقلي بين أطفالهم الذين يفتقرون الى الرعاية الصحية التي يتلقاها أطفال البيض .

ومن الناحية القانونية يعتبر السود أميركيين ولكن أصبح من الواضح بصورة متزايدة ان الولايات المتحدة أخذت تتبلور في شكل أمتين احداهما للبيض والاخرى للسود .

وكان لا بد من البحث عن غطاء فلسفي لهذا الواقع الاستغلالي البشع ، وهذه النظرة العنصرية الرهيبة التي تتعالى على الانسان الاسود وتحقره بحجة « انه كسول بطبعه وغير قادر على العمل في عالم الرجل الابيض ولهذا يعيش متخلفا » هي التفسير الاخلاقي الذي يقدمه المستغلون تبريرا لعنصريتهم .

وفي تقرير صدر عام ١٩٦٧ للجنة الخاصة التي شكلت لبحث الاضطرابات في صيف ذلك العام ، تؤكد اللجنة ان استجابة السلطة البيضاء للاضطرابات التي وقعت في مناطق السود الفقيرة ، اتخذت شكل أعمال القتل الفعلية ، وقالت اللجنة ان السبب الاساسي والجذري لمشكلة السود هي عنصرية البيض .

ولكن خلف عنصرية البيض المقيتة تكمن الحقائق الاقتصادية ، فالتفرقة العنصرية هي وسيلة أساسية من وسائل جني الارباح وتكديس الثروات ثم اعادة استثمارها منذ نشأة الجنوب الزراعي على أكتاف الرقيق الاسود ، وبعد أن تحولت أرباحه الطائلة الى استثمارات صناعية كبيرة في الشمال ، ولم يكن شيئا عارضا بعد ذلك ان تقوم الاحتكارات الاميركية الكبرى بنقل كثير من مصانعها حديثا الى الجنوب حيث يستطيعون استخدام العمال السود بأجر أقل مما يدفعونه للبيض في الشمال ، فالعامل في ولاية المسيسيبي يتقاضى ما يزيد قليلا عن نصف الاجر الذي يتقاضاه مثيله في ميتشغان ، وفي نفس الوقت فان كبار الصناعيين في الشمال يدفعون أجورا منخفضة للعمال مسلطين عليهم سيف التهديد بنقل المشروعات الصناعية الى

ـ التتمة على الصفحة ـ ٦٦ ـ

رفع القمع عن فراشة الدمع

ـ ١ ـ

كان انتظارها الطالع في العينين
فراشتين .
لو انها ألقت على يديه صدرها المبتل بالندى وبالمطر
أو ضمدت أوسمة الموت بنهدها العريان
أو مسحت جراحه الخثراء والسيف الذي انكسر
بثوبها الظمآن
لانفتحت يداه مرتين
فمرة يمنحها هدية الرجوع
ومرة يمنحها الخاتم في اصبعه المقطوع .

حين يصير الموت طارقا ليليا
يرمي من النافذة المفتوحه
الراتب الشهريا
تظل في قوائم الاحياء
أسماء من ماتوا
سنبلة البكاء يا سنبلة البكاء
لا تطلعي .. فالموت في الربوع
أصبح شرطيا
حين تصير الارؤس المذبوحه
موتا غيابيا ..

كانت صناديق الهدايا الموجعه
تفتح تحت أعين الحراس
(الصمت كان الشاهد الوحيد .)
تخرج أكياس الحصى والرمل ، تفتح القبور، تغلق القبور
(الصمت كان الشاهد الوحيد .)
كان رجال الشرطة الملثمـون يمسحون أوجه الموتـى
من الصحف

ويغلقون حول الدمع في البيوت
دائرة السكوت ..

ـ ٢ ـ

صوت :

رأسي المقطوع
محشو بالاسلاك الشائكه الصدئه
والملح على أطراف الشفة المهترئه
صمت منفجر مسموع
كانت أصوات الارض المنطفئه
قيدا ونداء رجوع
لكن العربات الفارهة المنكفئه
صبغت أطر العجلات السوداء
ببقايا الاشلاء .

صدى :

كانت حبات الطمي تحاور رشح الماء
عن حبة قمح مبتدئه
شقت قشرتها وانتظرت في ظلمات الارض الدفئه
أن تطلع ساعة ينسج فمر الجوع
ـ من لحم الموتى ـ سنبله حيه .

أصوات وأصداء مختلطة :

« الناس نيام
فاذا ماتوا انتبهوا . »
« كانت أقفية مدبوغه
ـ بالصفع ـ وكان الراس حذاء للاقدام . »
« لو افلت صوت الموتى من بوابتنا الليليه
لعرفنا كيف نموت
معتدلي القامه . »
« يوم تقوم الساعة والملكوت
ستقوم الصحراء المشويه
جسدا مجبولا من أجساد
يتمطى ، ينفض عنه الاسلاك الشائكة الملويه ،
يفرك عينيه وينقر في الناقور . »
« فلنحمل ما أبقته الريح من الاشلاء . »
« واذا قام الموتى .. من يدفعهم عنا ؟!
فلندفعهم في أقباء الذاكرة الخوانه . »

بكائية :

لو كنت أعرفه .. لو كان يعرفني

لحملته خبزي وحملته كفني
وعرفت ان نداءه المذبوح يكشفني
نصفي يموت هناك
نصفي هنا يبكي ..

* * *

« ابكي على عيني »
محشوة بالرمل والبارود
ابكي على ما اطلعته الارض في النخلة
من تمرها الموعود
ابكي على الناطور والعنقود .

* * *

فلتدمعي يا عين
هذا جدار البين
قد حفرته الريح
فتآكلت أسماء من ماتوا .
ولتدمعي يا عين
ليست ترد الريح
أسماءنا الا بأن نبكي ..

* * *

لا تأكلوا أسماكنا النيليه
فصوته المكتوم
مكثف في لحمها خلية خليه
لا تأكلوا أسماكنا البحريه
فلحمه المهضوم
قد يمسك السكين .. قد يقوم
في هدأة المضاجع الليليه ..

— ٣ —

من يعيد الميتين
خافضي الرأس ومعصوبي الجبين
كي يردوا شارة الموت الخرافي المهين
في ظلال الراية الممسوحة المنكسره
ويردوا بيعة القهر وميراث الخلافه
ورقا محترقا يملأ عين الخائفين
من يعيد الميتين ؟!

* * *

حينما اوقفتهم في الصحراء
في لباس الخوف والصمت .. تعروا
ثم ماتوا قبل ساعات اللقاء
أيها الشعب الذي يركض زحفا للوراء
سدت الارحام من دونك ..
لا تملك أن ترجع ماء

في ظهور الشبق الاعظم .. فاغسل شفتيك
من مراسيم البكاء ..

— ٤ —

حفرنا الخنادق
بأجسادنا واختبأنا بصمت الخلايا
لبسنا حكايا العبور ، لبسنا « بيان » الاذاعه
قناعا ، وخضنا طقوس الاشاعه
لتغسلنا من ثواني الغضب
وتغسلنا من قشعريرة الرفض ،
تطفىء ما يتوهج بين السؤال المرير
وبين غياب الاجابه
وخضنا — الى لحظة النوم — أحزاننا
واكلنا رغيف البشاعه
وفي النوم .. حين تفكك صمت الخلايا
تحول دفء الحشايا جليدا وغابه
وليلا من الصرخات البعيدة والطرق المبهمه ..

* * *

حفرنا الخنادق
لنبقي على سؤر أيامنا القاسيه
(ولكننا قد تركنا يد الارض صفرا وعورتها عاريه .)
وفي الطين كان الدم المتخثر ، كانت عروق الحجر
كنوزا من الصرخات الخفية والمعلنه ..

— ٥ —

حلم الرؤيا :

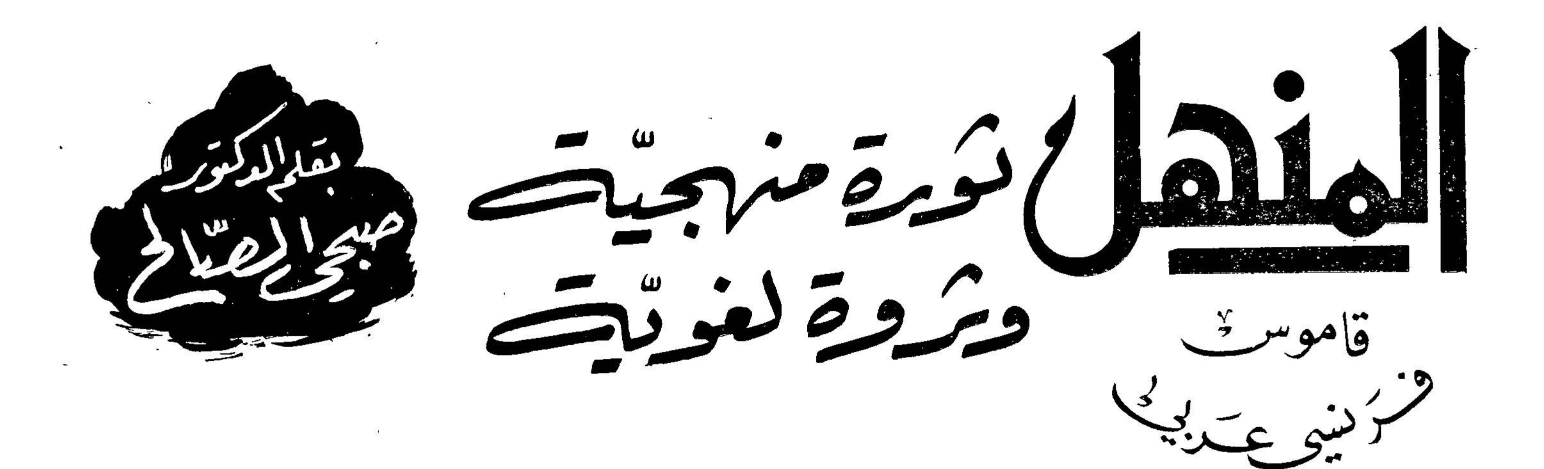
كان في الهودج محمولا ، وكان الدمع غسلا وحنوط
كانت الشمس بعينيه فراشه
حيثما حطت .. سمعنا نغم البدء وايقاع السقوط ..

مشهد الحلم :

كان يمشي في الظهيره
كل باب اوقع القفل ،
وطارت في الفؤوس
شارة البرق ، وفي حد المناجل
كانت اللقمة تبكي وتقاتل

* * *

القاهرة — **محمد عفيفي مطر**



قبل اشهر اخرجت دار الآداب ودار العلم للملايين معجما ثنائي اللغة (فرنسيا ـ عربيا) اشترك في تاليفه الدكتور سهيل ادريس صاحب مجلة « الآداب » والدكتور جبور عبدالنور الاستاذ في كلية التربية ، وسمياه « المنهل » ، وكان حقا « منهلا » كما سمياه .

كنا كلما زاولنا التعريب عن الفرنسية لا نجد في متناولنا الا معجم بلو Belot ، يشفي غلتنا تارة ويذرنا في ظمئنا تارة اخرى ، فكان لزاما علينا ان نبحث ونطيل البحث لعلنا نعثر على طلبتنا في طائفة من المجلات والكتب والدراسات العلمية الاستشراقية، لدى من اجادوا لغتهم ثم نافسونا ـ لا في اجادة لغتنا فحسب ـ بل في حبها والدفاع عنها والايمان بخصائصها في التعبير والتصوير ، وقدرتها الذاتية على تلبية حاجات الحياة والاحياء في جميع العلوم والفنون .

وكان غيرنا ـ ممن يزاول التعريب عن الانكليزية ـ عالة على معجمات هزيلة لا تشفي غليلا ، حتى طلع علينا الاستاذ الجليل منير البعلبكي بقاموسه الانكليزي ـ العربي « المورد » الذي عددناه في حينه اجود ما ألف في بابه ، فاستقبلناه كما استقبله الدارسون بالاكبار والترحاب .

على ان بلدا كلبنان تتفاعل فيه تيارات الثقافة العالمية ـ ولا سيما الفرنسية والانكليزية ـ لا بد ان يصبو الى « المنهل » مثلما صبا الى « المورد » فكلاهما على كل حال مورد للناهلين او منهل للواردين .

وان التجرد في الحكم ، والدقة في النقد ، والامانة في التحليل، لتملي علينا الا نبخل على الاستاذ البعلبكي بازكى الاطراء واسناه، فمحاولته في « المورد » للتعريب عن الانكليزية كانت في نظرنا ارهاصا لنجاح « المنهل » في التعريب عن الفرنسية .

وما كان لنا الا ان نشهد لمؤلفي « المنهل » بالاصالة المنهجية والامانة العلمية ، مهما يكن ما استقياه من معربات « المورد » وسواه غزيرا وفيرا : ذلك بانهما لم يكتفيا في مقدمتهما بنقد المصادر التي أفادا منها واخذا عنها ، بل اضافا الى ذلك ما ابتكراه ، واحسنا صنعا في ما اقترحاه .

وان « للمنهل » لمزية كبرى لا يقدرها حق قدرها الا من تيسر له مثلنا ان يقرأ كثيرا من مواد هذا الكتاب كما يقرأ كتاب ادبي لا معجم لغوي : فمن يقبل عليه بهذا الروح يعجب العجب كله لتماثل اسلوبه ، بل لاتحاد صياغته من الفه الى يائه ، كأن مؤلفه واحد في مواده كلها ، بالرغم مما نفترضه من ان الزميلين الكريمين قد اقتسما فيه التعريب والتبويب ، وانما تدل ثمرتهما المشتركة على توافق نادر وانسجام عجيب !

* * *

والآن ، ما الجديد في هذا المعجم الفرنسي العربي ؟ وهل اغنى لغتنا العربية وملأ في مكتباتنا فراغا رحيبا ؟

وجوابنا دون تردد : كل ما فيه جديد ، بل هو في رأينا ـ كما اثبتنا في عنوان بحثنا ـ « ثورة منهجية ، وثروة لغوية » . ولسنا بعنواننا هذا نرمي الى المديح ، او نعمد الى التقريظ ، (فلسوف نتناول ، بالنقد والتحليل كثيرا مما ورد فيه) وانما نقصد حقا كل لفظ ذكرناه .

ان المؤلفين يؤمنان بقدرة العربية على مواكبة الحضارة ، ونقل مصطلحات المعارف والعلوم . وقد أكدا هذه الحقيقة بما لا يدع للريب مجالا ، فيما اختاراه او اقترحاه من نقل الفاظ الطب والتشريح والرياضيات والفيزياء والكيمياء والنبات والزراعة والطيور والحشرات وعلم النفس وعلم الفلك من النطاق الفرنسي الى النطاق العربي الخاص ، باساليب في التعريب وطرائق في الاشتقاق لا تضاهي رهافة ذوق ، ودقة وقاعدة ، وسلامة تعبير .

ولقد ثبت في ماضينا المجيد ان العربية كانت لغة حضارة مرت بتجربة ضخمة ابرزت طواعيتها للحياة وتلبيتها ادق مطالب الاحياء بالوان اشتقاقها في تلك الحركة الدائمة التي تلد كل لحظة مولودا جديدا ، وبانواع صيغها اسماء وافعالا وصفات في تلك القوالب التي تنسبك بها كل التعابير ، وباستعدادها الاصيل للاقتباس والتعريب في تلك الالفاظ التي خلقتها الحضارة والفنون. فما يك من عيب فهو في الباحثين العرب لا في اللغة العربية ، وما تقع عليه العين من تخلف في اي ميدان من الميادين فمصدره الوحيد قلة اهتمامنا بتطوير فكرنا العلمي ، لان انتشار اللغة ـ اي لغة كانت ـ رهن بمدى اسهامها في الواقع الحضاري . وذلك ما اراد الدكتور عبدالنور والدكتور ادريس ان يثبتاه ويأتيا عليه باقوى البراهين ، مؤكدين بالتطبيق العملي لا بالدفاع النظري أن العربية الفصحى ما تبرح تمر بالتجارب الضخام ، بل بتجارب اضخم مما سلف ، وانها تواكب نماءنا الحضاري وما تنفك قادرة على اختراع التعابير الحية لجميع الفنون .

وكان على المؤلفين الكريمين ان يختارا لعملهما المعجمي احد نهجين : « اما الاكتفاء بايراد تحديد لمدلول اللفظة المنقولة لتعذر ما يقابلها بالعربية ، واما بذكر المقابل العربي لها عند وجوده او تيسر اشتقاق ما يعادله » ، واذا هما يختاران النهج الثاني اغناء للعربية وتطويرا لها ، معتمدين ما أقره علماء العربية القدامى والمحدثون من اساليب التعريب والاشتقاق والمجاز والنحت عند الضرورة القصوى .

وأغلب الظن عندي انهما آثرا ذلك النهج الثاني ، على ما فيه من مشقة وعسر ، ليحسما الامر في طائفة من القضايا اللغوية اهمها ثلاث : اولاها التكامل من غير فترة ولا انقطاع ولا تعارض بين سبل النقل والترجمة والتعريب عند كل من القدامى والمحدثين ،وثانيتها التمكن الدائم المتواصل ، لدى المطلعين على معجمات اللغة ومصادرها، من العثور على اللفظ المعادل الدقيق للمدلول الذي يراد نقله الى العربية . وثالثتها تيسر ضروب الاشتقاق للالفاظ المطلوب معادلتها وامكان تنزيلها على احكام العربية وطبعها بميسم اوزانها وقوالبها ، ولا سيما على أيدي علمائنا وادبائنا المطبوعين . والمؤلفان الكريمان في طليعتهم بلا ريب .

اما القضية الاولى فلسنا نراها على وجهها الصحيح الا اذا المنا بالاصول والقواعد التي اتبعها القدامى في نقل المصطلحات العلمية الشائعة في زمانهم ترجمة وتعريبا . وقد لخصها الامير العلامة مصطفى الشهابي في كتابه القيم « المصطلحات العلمية في اللغة العربية في القديم والحديث » ، ووجدها تتضمن الوسائل الاربع الآتية :

أ ــ تحوير المعنى اللغوي القديم للكلمة العربية ، وتضمينها المعنى العلمي الجديد .
ب ــ اشتقاق كلمات جديدة من اصول عربية او معرّبة للدلالة على المعنى الجديد .
ج ــ ترجمة كلمات اعجمية بمعانيها .
د ــ تعريب كلمات اعجمية بمعانيها .

وابرز ما يتوقف عنده النظر الفاحص في هذه القواعد وما تتضمنه من وسائل تلك التفرقة الواضحة في زمان مبكر بين عملية الترجمة في جانب وعملية التعريب في جانب اخر ، وما تمليه كلتا العمليتين من لجوء الى تحوير المعاني تارة واشتقاق الالفاظ تارة اخرى . والى هذا كله تنبه النقلة القدامى في ما صنعوه علىقوالب العربية ، او نسجوه على منوالها ، على صورة من الاتساع والمرانة والدقة بلغت حد الاعجاز ، لو اكتفينا الان بعرض خطوطها الاساسية لاتهمنا بالخروج عن موضوعنا الاصيل .

غير ان الذي يعنينا من تلك المفارقة الطريفة هو ذلك التكامل (وليس مجرد التشابه) الذي يزداد وضوحا اذا راجعنا القرار الحكيم الذي اتخذه مجمع اللغة العربية في القاهرة ، ونصه : « يجيز المجمع ان يستعمل بعض الالفاظ الاعجمية عند الضرورة على طريقة العرب في تعريبهم » ، ومنه يستنتج أننا لا نلجأ الى التعريب الا عند الضرورة ،وان الترجمة الدقيقة تقوم مقام التعريب وان الاخذ باحدى الوسيلتين ملتزم بطريقة العرب التزاما كاملا ، وان التواصل بين طرائق النقل القديمة والحديثة ما ينفك قائما بلا فترة ولا انقطاع ولا تضارب .

ووافقية هذا التكامل قد تكفل بايضاحها المكتب الدائم لتنسيق التعريب في العالم العربي (التابع لجامعة الدول العربية ، ومركزه الرباط في المغرب الاقصى) يوم وجه في اواخر سنة ١٩٦٦ استفتاء حول بطء حركة التعريب في العالم العربي رغم حاجتنا الملحة الى وضع المصطلحات العلمية والفنية ، وحول اختلاف المصطلحات التي تم وضعها وتعريبها ، ومعضلات التدريس الجامعي بالعربية وحلول تلك المعضلات .

وقد تشابهت يومذاك مقترحات العلماء الى حد كبير : فلمعالجة بطء حركة التعريب في العالم العربي مال اكثرهم الى تكوين لجنة جامعية من هيئة التدريس تشرف على نقل ما يوضع من دروس الى العربية السهلة الميسرة ، ودعوا الجامعات العربية الى الاسهام في وضع المصطلح العلمي الادق ، والسعي لنشر معجم للمصطلحات العلمية والفنية الاجنبية مع جميع معادلاتها العربية . ولم ير بعضهم بأسا في قبول طائفة من المصطلحات العلمية بالفاظها اللاتينية اسوة بجميع اللغات الحية ، ومن بينها الروسية ، فلا داعي لانفراد العرب بنقل تلك المصطلحات من اللاتينية الى العربية دون جدوى . اما بقية المصطلحات فلن تعجز العربية عن توليد اللفظ الملائم لها عن طريق الاشتقاق .

اما مشكلة اختلاف المصطلحات التي تم تعريبها في البلدان العربية فوجدوا لها حلا عمليا عن طريق الادارة الثقافية لجامعة الدول العربية ، والمجامع العلمية واللغوية القائمة اليوم في القاهرة ودمشق وبغداد . فليس عسيرا ان يضع العرب حدا لاختلاف الاصطلاح العلمي اذا سعوا لايجاد مجمع عربي لغوي وعلمي موحد ، وعقدوا مؤتمرات علمية متواصلة بالتعاون مع المكتب الدائم لتنسيق التعريب.

واما مشكلة افتقارنا الى مراجع علمية عربية لتدريس كل العلوم على المستوى الجامعي فقد اقترحوا لحلها ان تسهم الدول العربية عن طريق جامعتها بتمويل مشروع على جانب عظيم منالاهمية: الا وهو اصدار معجمين عربيين ، احدهما لغوي والاخر علمي تعدّهما الهيئات العلمية واللغوية في الوطن العربي ، باشراف المكتب الدائملتنسيق التعريب أيضا .

ومؤلفا « المنهل » أخذا بالاعتبار كل هاتيك الحقائق اللغوية التي يعدّ حاضرها امتدادا لماضيها ، فلم يقترحا كلمة جديدة تعاقب على استعمال غيرها المطبوعون قبلهما ، ولم يترجما ما كان ينبغي ان يعرّباه ، ولم يعربا ما كان ينبغي ان يترجماه ، ولم يأذنا في قضية التعريب برمي العربية بالعقم والتخلف مثلما انهما لم يزعما ان العربية بدع من اللغات !

ويبدو لنا ــ انهما لشديد صلتهما بامهات كتب اللغة ــ قد استنتجا من الفصل الذي عقده الثعالبي في « فقه اللغة » للاسماءالتي تفردت بها الفرس ، ان طائفة من تلك الاسماء عرّبتها العرب او تركتها كما هي ، لكنها غالبا مما له اسم في لسان العرب برغم تعريبها اياه ، واطلعا في « المزهر » على ما نقله السيوطي من امثلة وشواهد تثبت ان العرب عرفت مثلا في لسانها الصرّفان قبل ان تعرّب (الارزيز) بالرصاص ، والمقد قبل ان تعرب (الباذنجان ،) والحرض قبل (الاشنان) . فانتهيا من ذلك الى الالتزام باحياء الفصيح وقتل الدخيل ، ووجدا اذا ان لا حاجة بهما الى التحول عن (النغفة) للدلالة على كل عذراء من الفراش من حرشفيات الاجنحة، المقابلة للفظ الفرنسي (Chrysalide) ولا الى التحول عن (الارفية) للدلالة على حيوان يسمى بالفرنسية (Phalène) ولا التحول عن (الزّريدة ــ تصغيرا لزردة) للدلالة على حلقة في سلسلة يقال لها بالفرنسية (Maillon) وهذه الامثلة الواردة على سبيل التوضيح لا الحصر كافية) لاقناعنا بانهما لم يعربا ما كان ينبغي ان يترجماه ، بل كان لهما من سعة علمهما بالعربية ما اتاح لهما ان يجدا دائما اللفظ العربي الملائم الدقيق الاصيل ، فهما في (منهلهما) يمتحان من النبع العذب النمير .

ولما اضطرا الى التعريب لم يتجشما ترجمة ما وجب ان يعرباه، بل التزما التزام الخلّص من أئمة اللغة بالتخفف من طول العبارة الشارحة ، وبتنزيل اللفظ المعرّب على اوزان العربية ، حتى يكون عربيا او بمنزلته ، مؤثرين بذلك ما آثره القدامى من البساطة والدقة والوضوح : كان يمكنهما مثلا ان يكتفيا بترجمة (Physique) بعلم الطبيعة ، لكنهما الفيا الترجمة غير دقيقة ، واختارا تعريب اللفظة نفسها منتهية بالالف الممدودة لكيلا يضيع اصل التسمية،

فاختارا لفظي « الطبيعيات » و« علم الطبيعة » وقدماها عليهما لفظ « الفيزياء » ، كأنهما مع العلامة عزالدين التنوخي في كتابه « مبادىء الفيزياء» ينبهان كما نبه الى انه « لم يراع في الاصطلاح الا الافضل مما اشتد اليه مسيس الحاجة ، ولو كانت الكلمة اعجمية الاصل : فانها اذا ما تعرّبت بنزولها على احكام العربية خفت على اللسان وعذبت بصقله اياها في البيان : يدل على ذلك مثلا اسم الكتاب (مبادىء الفيزياء) » .

ومن تنزيلهما الكلمة الفرنسية على احكام العربية انهما فضلا لمقابلة (zorillé) لفظ (ظريل) بفتح الظاء على وزن (فعيل) ، وأبيا ضم اوله الذي هو اقرب لصوت O في مستهل الكلمة الفرنسية بعد حرف Z لانهما لم يجدا بين أوزان العربية بناء (فعيل) بضم فاء المثال ، لا في الاسماء ولا في الصفات. بيد انهما ـ على سبيل الاستطراد ، وابتغاء الشرح والايضاح ـ وضعا بين قوسين بعد لفظ (ظريل) العبارة التالية : (حيوان لبون من فصيلة السرعوبيات ذو فروة ثمينة سوداء وبيضاء) . واضافا مثل هذه العبارة الشارحة حيثما دعت الحاجة ، لكنهما تجنبا الافتصار عليها في جل ما عرباه ، بل اوشك ان أقول غير متردد : (في كل ما عرّباه)، وكانت تلك لهما مزية تفوقا بها تفوقا ظاهرا لا على المعجمات الثنائية اللغة فحسب ،بل حتى على المعجمات العربية الخالصة ، ولا سيما الحديثة ايضا .

وكان حسبهما ـ لو أرادا ـ ان يترجما (Tabard) بالسترة القصيرة التي كان الفرسان يرتدونها فوق دروعهم في القرون الوسطى ، لكنهما بكل اطمئنان عرباها بلفظ (الطِبَرد) بكسر التاء المحوّلة عن حرف T وفتح الباء وسكون الراء على وزن (الفرند) المعرّب عن الفارسية ، فاختارا بذلك اقرب الاوزان شبها بالعربية ومعرباتها . ولا ينبغي ان ننسى ان كلا من « طِبَرد » و(فرند) على وزن « دِمَثِر » الذي يقال في الدّمث اللين العريكة، وعلى وزن « سبطر » : الذي يقال للشعر السبط الممتد ضد الجعد . والى كليهما اشار اللغوي العبقري ابن جني في مطالع فصله المشهور حول (تصاقب الالفاظ لتصاقب المعاني) اذ قال وهو يعرض لاضرب هذا التصاقب : « ومنها اقتراب الاصلين ، ثلاثيا احدهما ورباعيا صاحبه : كدمث ودِمثِر ، وسبِط وسَبِطر .. » مقررا بهذا ظاهرة التقارب بين اللفظ والمعنى التي هي في نظره من خصائص العربية ، ومن غورها الذي لا ينتصف منه ولا يكاد يحاط به !

✶✶✶

وكان لعلماء اللغة القدامى من سعة التصرف بالكلمة المعرّبة ما يسر لهم ان يعملوا في بنيتها مباضع الاشتقاق ، اذ عربوا عن الآرامية لفظ (الزنديق) ثم اشتقوا منه الزندقة والتزندق ، وعن الفارسية (السرادق) ثم اشتقوا منه فعل سردق يسردق ، وقالوا : هذا بيت مسردق ، وعن الفارسية ايضا كلا من (النوروز) ثم قالوا: نورز ينورز ، (والديوان) ثم قالوا : دوّن تدوينا :

وحول تعريب الكلمة الاخيرة (الديوان) دارت ابحاث كثيرة في كتب الحضارة الاسلامية انتهت في الاعم الاغلب الى اعتبار هذه الكلمة فارسية ، وانها وضعت في البهلوية القديمة اسما للشياطين ، ثم اطلقت على الكتّاب لحذقهم ورشاقتهم ، ثم على اماكن جلوس اولئك الكتّاب . لكن الطريف في « المنهل » ان مؤلفيه الجليلين لما أرادا ان يقترحا تعريبا حديثا للنمطية الجامدة المهيمنة على الدواوين الحكومية (Buraucratie) اختارا لمقابلتها لفظ (الديوانية) اشتقاقا من (الديوان) ووفقا في ذلك التوفيق .

وكانا في نظرنا أكثر توفيقا وادق اصابة في ما أعملاه من مباضع الاشتقاق في لفظ (Phosphore) ، فبعدما عرباه بلفظة « فسفور » وجعلاه بذلك في منزلة العربي على وزن عصفور ، طفقا يشققان ويتفننان في التشقيق ، فكان (المفسر) الحاوي للفسفور في مقابل (phosphoré) ، بينما كان (الفسفوري) بياء النسبة في مقابل صفتين حسب السياق : احداهما (phosphoreux) والاخرى (phosphorique) ثم كان (التفسفر) الذي هو الوميض الفوسفوري الناشىء عن امتصاص الاشعاعات في مقابل (phosphorescent) ! وتجد في الصفحة ذاتها من هذا المعجم تعريب فسفات مع كل مشتقاتها أسماء وأوصافا وأفعالا !

وان عجبك لن ينقضي مما انبث في « المنهل » من صور حضارية عالية ثم تعريبها صياغة بوساطة ما نسميه (نقل النقل) ، ونكتفي للدلالة على هذه الظاهرة الطريفة بلفظي (عربسه) و (كساته) ، فمن المعروف ان (Arabesquc) هو اللفظ الذي يعبر به الاجانب عن فن الزخرف العربي متعمدين في التسمية ابراز المادة الصوتية المكونة من أحرف العين والراء والباء . وعندما شاعت الكلمة في أرجاء العالم مع الكاسعة (esque) وأمست لفظة (الزخرف) لا تكاد وحدها تعوضها ، وباتت عبارة (فن الزخرف العربي) أثقل من أن تختار لطولها ، لم يجد مؤلفا « المنهل » مناصا من أن ينقلا كرّة أخرى تلك الكلمة الاجنبية التي كانت في الاصل عربية خالصة او وصفا ـ على الاقل ـ لصورة حضارية عربية ، واذا هما يوردانها على وزن (فعللة) مع ادخال السين على مادة (عرب) تعويضا للكاسعة الشائعة في اللغات اللاتينية ، فيقولان : (عربسة) .

اما لفظة (كساته) المقابلة للكلمة (Cassate) التي يراد بها نوع من الحلوى المثلجة للفاكهة والزبدة فاصلها عربي يلمح في (كاس) مسهلّة الهمزة ، ومن جموعها القياسية والسماعية (كاسات) بالاضافة الى كؤوس واكؤس ، وهي الاواني المعروفة التي تصب فيها الخمر والاشربة . لكن الدارسين الحضارة الاندلسية في أوجها يعرفون ان المترفين في قصور غرناطة واشبيلية كثيرا ما كانوا يتناولون ما لذ وطاب من الفاكهة المثلجة في كؤوس من الزجاج الشفاف مضوا على تسميتها (كاسات) ايثارا لخفة جرسها . ثم انتقلت الكلمة من الاندلس الى اوربة ، وجالت فاكثرت التجوال ، ثم عادت الى جذرها العربي بزي أجنبي (كساته) على وزن فعالة ، الصيغة المشهورة لمبالغة اسم الفاعل في حال التانيث .

✶✶✶

تلك لمحة خاطفة ، لكنها كافية ، لايضاح القضية الاولى التي حسم المؤلفان امرها بمنهجهما اللغوي الدقيق : انها قضية التكامل من غير فترة ولا انقطاع ولا تعارض بين سبل النقل والترجمة والتعريب عند من القدامى والمحدثين . ومن خلال عرضنا لمعالمها ، مؤيدة بالامثلة والشواهد ، اتضحت في الوقت نفسه القضية الثانية التي التحمت بها التحاما وثيقا : الا وهي التمكن الدائم المتواصل ، لدى المطلعين على معجمات اللغة ومصادرها ، من العثور على اللفظ المعادل الدقيق للمدلول الذي يراد نقله الى العربية . وفي جل الامثلة التي انتقيناها من « المنهل » حتى الآن ما يثبت ان المؤلفين الكريمين ـ قبل ان يفكرا في نقل لفظ فرنسي ما الى العربية ترجمة او تعريبا ـ كانا بصورة مستمرة يهتديان الى ما يعادله في معجماتنا من لفظ عربي خالص ، اما جامد أو مشتق ، فيكتفيان بذكره وحده ويتجنبان تحديد مدلوله بعبارة شارحة طويلة تبعث القارىء عادة على السآمة والضجر ، وتحمله على سوء الظن بدلالة الالفاظ في العربية مع انها من اقدر اللغات على الشمول والاستيعاب ، ان لم تكن اقدرها على وجه الاطلاق .

ولو ساغ لنا ان نذكر شاهدا جديدا على هذه القضية ـ بالاضافة الى ما سبق ايضاحه ـ لاومانا مع المؤلفين في مقدمتهما الى كلمة Becquée ou béquée « فقد اكتفى عدد من المعجمات الرائجة بالقول في مقابلها : (ما ياخذ طير في منقاره لتغذية صغاره) ، في حين ان اللفظة المفردة التي تقابلها هي (زقة) » !

ـ التتمة على الصفحة ـ ٦٢ ـ

توقّعات خاصّة

حاورتني الطريق فعاقرت أورادها
كان بيني وبين الطريق الاذى والكلاب وقمصاني المترفه
وحذائي ..
أقدّمه شاهدا
وعليه منابت أسنانهم
حاكمتني الوجوه.. انفردت بها.. وخرجت الى العالم..
البحر
احدى بنادقه أدركتني .. التحمنا
سقطتُ فما سقطتْ
وهبتني يدا ونهضنا وقالت :
مموهة ساحة الاهل .. محشوة بالاضابير
أوقعها ملكٌ خائف في حبائله
ساح في جلدها زمنا
خثّرته على حافّة الجرح وانتظرت زمنا
خانها .. لم يجيء
من يفرق لون قبيلتكم عن سواها
فقدت صفحات الشرائع أرقامها واختلطتم
رخصتم
وسافر فيكم قعيدٌ تناولكم واحدا واحدا
دار فيكم ..
تمادى فكانت أسرة نسوتكم وطنا للتمادي
هجرتْ المواسم تفتح فخذين ينزل في البعد بينهمـــا
علم أجنبي
يرف على قارة لم تهب منذ عشرين جيلا وليدا ..
يطاول أحلامها
ويمد يدا لقلاع أبت أن تفارق قشرتها
نهضت في الدماء القلاع.. فمن مرّ لم ينحن عند أبوابها
ذكّروني بجيل الطواويس .. أسهر عند ملاعبكم
وأريكم جذورا تخطّت حدود المياه
اكتست بثياب مباركة..عوّذتها القواقع والخرز الازرق،
الخزف البابلي
ومحروسة بعيون الذي لم ينم.. منذ أن كلفته الحكومة،
يحرس أسواقها
يتقاضى التقول والخبز
أو يتلصص ليلة حب وينعم بالدفء ..
بين اللواتي فقدن العشير
وأومأن للجسد الفارق المتدفق
أن يوقظ الحلمات تكوّرن في الوثبات ..
اندلقن على شرفات الثياب العتيقة ..
يوقظنا العصب الخشن المسجدي
وعند فراش المانعة البكر ننهي أقاويلنا وننام

* * *

قادما من نخوم العشيرة .. ملقى على صفحة من كتاب
الخروج ، ارتدى معطفا
وحروفا مذللة .. كدّمتها المطابع
لم يبق منها معافى ، لنختصر الابجدية
نفرغ منها .. نحولها
همزة واشارة ضوء وبارقة
كانت الابجدية غيلا ..
رأينا الارقاء والاغبياء ،
الملاعين والمؤمنين يغطون عوراتهم بشراشفها الذهبية
يحتكمون اليها ..
أباركم حين تغتسلون بناري ..
أطهركم
ثم أهجركم وأسفّه أحلامكم ،
تنتهي عند مائدة وفراش وجارية
مكتب وخفير
تبيعون من أجلها أمهاتكم
تصنعون من الكتب .. الحلم الرقم
أين التي علّقتْ بجدائلها وردة ..
ثم ماتت على عتبات المصارف
تقرأ أسماءكم .. نهشت بعضها
غادرتنا ، ارتمت عند واجهة المصرف الاجنبيّ
يمد حدودا وفاصلة بيننا
تسكنون بأرض سقاها دم أخضر واعتراف

* * *

عند أطراف ساحتنا يزدهي شجر بربري
سألت يماماته ..
وقف الولد الساحر الفض
قال :
أنا وجه هذي الديار الحبيبة
نمت على كتفيها .. انهدمنا
وللولد الساحر الفض .. اغنية طويت
زاحمتها حناجرهم
أيها الولد الساحر الفض .. شاهدتهم يأكلون يديك
يقطون نزفك بالروم والعرق .. احترق الجلد
حتى سمعنا ..
أمطْ عن زهور الحدائق أغطية
حين يظفر بالولد الساحر الفض
تنكفىء الدارة .. الخائرون يعودون يحتلبـون ضروع
انكفاءاتكم
ويصلئون في فرح ..
رحلة الولد الساحر الفض .. أوراقه المطفأه
بردت ناره واحترقتم بها ..
خلّفتكم رمادا على جبهات المنافض
جوعا عتيقا ..

بغداد

حميد سعيد



ولد رينهارد جيرنج في قلعة بيبر شتين بالقرب من مدينـــة ((فولدا)) في شهر يونيه سنـة ١٨٨٧ وعثر على جثتـه بعد موته منتحرا في شهر نوفمبر سنة ١٩٣٦ في بوخا بالقرب من مدينــــة ((يينا)) . درس الطب من سنة ١٩٠٥ الى سنة ١٩١٤ فـي يينـا وميونخ وبرليـن وبون ، وسافـر في رحلات عديدة الى انجلتـرا وفرنسا وسويسرا ، واشترك في الحرب العالمية الاولى طبيبا فـي الميدان لمدة شهـر واحد ، اذ أصيب بالسل وقضى اربع سنوات للاستشفاء في منطقة ((دافوس)) بسويسرا ، ثم حاول بعد ذلـك ان يفتح عيادة طبيـة في برليـن وفرايبورج فلم يوفق ولم يتح لـه الاستقرار في سنوات عمره الاخيرة .

كتب ((جيرنج)) المسرحية والرواية والقصيـدة والامثال او الحكم القصيرة ، ولكنه اشتهر بتمثيلياته التي عبر فيهـا عن مأساة الحرب التي زلزلت نفسه ، وصور على لسان شخصياتهـا الرمزية صراع البطولـة والابطال للفكاك من قدرها ((غير المحتوم)) . وقـد ارتبط اسمه بمسرحية ((المعركة البحرية)) التي لقيت نجاحا هائلا عندمـا عرضت لاول مرة على مسرح برليـن في سنـة ١٩١٨ وقـام باخراجها المخرج الشهير ماكس رينهارت . ((والمعركة البحرية)) تصور صراع سبعـة من البحارة في برج احدى البوارج البحرية قبل بدء المعركـة وفي اثنائها لم يحدد جيرنج شخصيات هؤلاء البحارة ،بل جعلهم انماطا عامـة يتحدثون معـا ويتناقشون وينامون ويحاربـون ويموتون في جو شبيه بجو المأساة الاغريقية القديمة ، فيه جلالهـا وعظمة حوارها ودقـة لغتها ، وصراع ابطالها مع قدر فظيع يسقطون ضحاياه . والقدر هنـا هـو المعركة التي ينتظرونها . وليس امام هؤلاء البحارة الذيـن تتردد اصواتهم كأصوات الجوقة اليونانيـة القديمة الا الموت المحتوم . فسواء اطاعـوا الواجب ام عصوه فهم مقتولون في الحالين . وهم منذ البدايـة يتناقشون ويصارعـون قدرا لا مفـر منـه ، ويموتون ميتة يائسة تعبر عـن عبث الحرب وقسوتها ،، وتذكرنا بكثير من اعمال المسرح الوجودي والطليعـي وقضايـاه . (★)

كتب جيرنج تمثيليات اخرى يغلب عليها هذا الجو المأسـاوي المجرد ، ونشيع فيهـا اللغـة الدقيقة المركزة التي تذكرنا بحـوار سقراط مع تلاميذه واصحابه . وقد اخترت لك تمثيلية ((المنقذون)) او بالاحرى ((المنقذان)) التي تقوم على مفارقـة مبكيـة ومضحكـة معا ، مفارقـة عجوزين يحتضران على فراش الموت ، وتزعج طلقـات الرصاص الآتية من الشارع لحظاتهما الاخيرة فيهبان لانقاذ البشرية! والمؤلف يسمي مسرحيته ((لعبة تراجيدية)) . والحق انها لعبـة جادة وقاتمة الى أبعد حد . فأبطالها يحاولون انقاذ عالم لم يعد من الممكـن انقاذه ، عالم اشبه بقلعـة محاصرة انتشر فيها وباء القتـل وقانـون الدم ، وصار سكانهـا لا يعرفون القاتل من المقتول والصديق من العدو ! ومن السخريـة المضحكـة او المبكية ان يحاول المنقذون انقـاذ البشرية ، مع انهم لا يستطيعـون ان ينقـذوا انفسهم ! ان الجميع هنا محكوم عليهم بالاعدام ، وكل شيء يتم بعد فوات اللحظة الاخيرة ، اي بعـد ان يتوقف الزمـن وتفتح الابدية ابوابها للضحايا والجلاديـن على السواء . ان الموت هو البطل الوحيد الذي يمثـل دوره على المسرح . والجميع يمتثلون لاوامر هذا السيد الجبـار ، وخادمه الجديد المطيع ، وهو الرعب والارهاب . وتتوالى المناظـر على خشبة المسرح ، وتتابع مشاهـد القتل والضرب والتعـذيب والاضطهاد ، وتتحول التمثيلية الى نبوءة معتمة بعصر الحــــروب والاهوال والخوف والقلق الذي يعيش العالم فيه منذ الحـــرب العالميـة الاولى الى اليوم . واذا تنفسنا قليلا عند نهاية المسرحية وتوقعنا شيئا مـن الراحـة على يـد العاشقين الشابين فلا يلبث ان يخيب املنـا اليتيم عندمـا نتبيـن ان الموت لـم يرحم هذيـن العاشقين ، بل لعل موتهمـا الجميل ان يزيـد من احساسنا بظلمة وقسوته وضربته المحتومة التي تصيب الشيوخ في ساعـة الوداع كمـا تترصد للشباب في لحظة العناق .

فرضت المسرحيـة نفسها عليّ كما فرضت الشكل الذي أترجمها به . فقد وجدتني أكتب ترجمتهـا الشعريـة عند قراءتها لاول مرة . ولما انتهيت من قراءتهـا أكتشفت انني انتهيت كذلك او أوشكـت على الانتهاء من ترجمتها ! وقد أدهشني هذا وجعلني أتحسر علـى شاعريـة فقدتها منذ سنوات طويلة ! ومع ذلك فلم تدم حسرتـــى طويـلا ، اذ ان الشعر الحقيقي كامن في الاصل ، ولم تزد دوري على ان نسجت غلالة شاحبة القيتهـا عليه . ولا ادري هل أحسنت ام اسأت بهذه الترجمة ، وكل مـا أستطيع قوله هـو أنهـا فرضت نفسها عليّ . وأحب ان اعترف بانني اكتشفت فيهـا آثار قراءاتـي الطويلـة في شعـر أخي وصديق عمري صلاح عبدالصبور . ولكني اسارع ايضا الى الاعتراف بان الشعر الذي ستقرأه هنا ليس الا شعرا على سبيـل المجاز ، وظلا شاحبا فقيرا يفتقـد عطر انفـاس الصديق العزيز وعمقه وصدقه ..

وقد عرضت المسرحيـة على صديقي الشاعر عبدالقادر حميد فتفضل بقراءتهـا وتصحيح عدد من ابياتها المكسورة ... وانـي لارجو ان يقبل شكري القلبي على معروفه الجميل . واليك اخيرا هذه التجربة لتحكم لها او عليها .

(القاهرة) **عبدالغفار مكاوي**

(★) تحدثت عـن المسرح التعبيري ـ الذي تعد هذه المسرحية من افضل نماذجه ـ بشيء من التفصيل في كتاب مستقل ارجـو ان يظهـر عندمـا تحين فرصته .. كما تعرضت للتعبيرية بوجه عـام في كتاب ارجـو ان يصدر في خلال الاسابيع المقبلة في سلسلـة الكتب الثقافية التي تنشرها دار الكاتب العربي بالقاهرة .

«المنفـــذون» ★

(حجرة بسريرين ، يرقد عليها رجـلان عجوزان في حالة احتضار .·. تمر فتـرة سكـون تـام)

العجوز الاول : اخي ، أسمعت ؟
العجوز الثاني : المـوت .
العجوز الاول : لا شيء سواه ؟
العجوز الثاني : لا شيء .
العجوز الاول : ضوضاء ؟
(لا يسمع المتفرجون فـي هـذه الاثناء شيئـا)
العجوز الاول : برد وظلام ـ
العجوز الثاني : لا أخشى شيئا .
العجوز الاول : مرحى بالموت .
العجوز الثاني : وأنا أيضا
(فترة صمت)
العجوز الاول : قد تم الامر .
العجوز الثاني : وعلى خير .
العجوز الاول : كان حقا وصوابا ما اعتقدناه كذلـك .
العجوز الثاني : لم يكد يخفى علينا اي شيء .
العجوز الاول : كل شيء كان معروفا لنـا .
العجوز الثاني : لم عدنا للكلام ؟
(فترة صمت طويلة)

العجوز الاول : أسمعت ؟
العجوز الثاني : أحسبه صوت غناء .
العجوز الاول : وكأن خطى تقترب .
(العجوز الثاني لا يجيب)
العجوز الاول : أبدأت الرحلـة ؟
(العجوز الثاني لا يجيب)
العجوز الاول : اذني لا تخدعني
اني أسمع بوضـوح .
(المشاهدون لا يسمعون شيئا حتى الان .العجوز الثاني لا يزال صامتا)
العجوز الاول : اخـي !!
العجوز الثاني : ناديت ؟
العجوز الاول : الا تسمع ؟ ضوضاء ،
صراخ ،
يقتربون .
العجوز الثاني : الموت بطيء وممل !
(فجاة يسمع دوي عال ويشاهدمن النافذة وهج ساطع يضيء الغرفـة العجوزان يعتدلان في فراشهما)

العجوز الثاني : ملعونون !
العجوز الاول : ما هـذا ؟
العجوز الثاني : لا أحد سواهم !
العجوز الاول : دبت فينا الروح .
العجوز الثاني : الشعلة تدفىء
(صمت)
العجوز الاول : الويل ، الويـل !
العجوز الثاني : من كان يصدق ان الميت يجلس يوما في فراشه ؟
العجوز الاول : أو أنا نرجع شبابنا ؟
العجوز الثاني : الويل ، الويل !
(الحق أن الحياة الجديدة قـد دبت فـي الشيخين . صمت)
العجوز الثاني : تمنحنا القوة
العجوز الاول : الشعلة تدفىء .
العجوز الثاني : والذنب .
العجوز الاول : شرهم هذا واذاهم
يجعلنـا نبعث كالموتى .
العجوز الثاني : أو تذكـر ؟
العجوز الاول : مـاذا ؟
العجوز الثاني : منذ قريب ـ
العجوز الاول : مـاذا ؟
العجوز الثاني : حين رأينا الحادث .
العجوز الاول : ذكرني
العجوز الثاني : أحدهم رفع يديه
العجوز الاول : كما ترفعها ؟
العجوز الثاني : لا . في هذا الوضع
(يشير بيده)
العجوز الاول : وبعد ؟
العجوز الثاني : والثاني أنت رأيته
سقط ضحيـة
العجوز الاول : لم هذا ؟
لم تستحضر هـذى الصـور
المفزعة المـرة ؟
العجوز الثاني : هوى ...
العجوز الاول : أحمر كالمصبوغ بشمع
العجوز الثاني : اصمته الضربة .
العجوز الاول : وانقض عليه .
العجوز الثاني : لم يمنعه شيء .
العجوز الاول : وكلا الرجلين بشر ،
انسـان !
العجوز الثاني : حي ، وطري ، من لحـم ،
شريـر !
وكلا الرجليـن
يعرف ماذا يفعل ،
كيف يصيب .
العجوز الاول : كم اسعدني ان أتصور
أنا نخرج من هذا العالم
والى الابد ،
ان نحتضر الان ونطفىء
كما ينطفىء النور .
(فترة سكـون)
العجوز الثاني : حين رأينا هذا ،

العجوز الاول : الدفء ، هل تشعر به ؟
العجوز الثاني : ابناء العار .
الدفء ؟
العجوز الاول : كم يحيى
ويردّ الروح .
العجوز الثاني : قلبي يخفق .
العجوز الاول : قلبك يخفق ؟
العجوز الثاني : غضبا .
العجوز الاول : اسمع ! اسمع !
(يسمع الان لاول مرة صوت ضوضاء بعيـدة)
العجوز الثاني : القتلـة !
انهض انهض !
العجوز الاول : ماذا تفعل ؟
العجوز الثاني : ننهض ، ونعود ..
العجوز الاول : هل تسمع ؟
العجوز الثاني : ونريهم ..
(فترة صمت)
العجوز الاول : الويل ، الويل ، الويل !
العجوز الثاني : هذى الصرخة فجاة ؟
العجوز الاول : ماذا تبغى ان تفعل ؟
ماذا تبغي ؟
العجوز الثاني : ماذا قلت ؟
العجوز الاول : ننهض ؟
العجوز الثاني : يحملني أن افعل هذا
عصبة أشرار في الخارج
العجوز الاول : كي تشهدهم ؟
العجوز الثاني : ما شاهدنا وعرفنا
طول العمـر .
العجوز الاول : الان ؟
العجوز الثاني : أجل الان
العجوز الاول : دعني أتفكر .
(فترة صمت)
العجوز الثاني : انهض ، انهض
يعلو الحق على يدنـا
ينتصر الخير .
(يعتدل في فراشه)
العجوز الثاني : انا نعلم !
(فترة صمت)
العجوز الثاني : هيا ، ان الخير
لا بد وان يتحقق !
(ينزل رجليه من علـى السرير الذي كان يرقـد عليه ـ كزميله ـ مرتديا ثيابه كاملـة)
العجوز الثاني : هيا ، هيا
اولا تفهم معنى هذا ؟
(فترة سكون)
العجوز الاول : النسمة تنعش
العجوز الثاني : والبيت مريح .
العجوز الاول : ويل الاشرار ، ويل ،ويل !
العجوز الثاني : هيا ! هيا !
(ينهضان من الفراش ويقفـان لحظة حائريـن)

★ ـ يضع المؤلف عنوانا فرعيا لعلـه يدل دلالة بالغـة على غرضه ، فهو يسمـي مسرحيته « لعبة تراجيدية » اي انه لا يقصد ان تكـون مسرحية ولا تمثيلية بالمعنى التقليدي المألوف لهاتين الكلمتيـن ، بل مجرد « عرض» او « لعبة » بالمعنى الحديث المعروف اليوم .

العجوز الاول : نموت هناك ـ
العجوز الثاني : ماذا تعني ؟
العجوز الاول : لا اعني شيئا
العجوز الثاني : اتمنى ان اقفز قفزة !
العجوز الاول : وانا ايضا ..
العجوز الثاني : لا .. ليس الان !
العجوز الاول : من أيام شبابي
العجوز الثاني : لا ... لا ...
لا تذكرها لحظة !
العجوز الاول : حين ذهبت اليها .. احمل باقة زهر ..
العجوز الثاني : ما زالت تحرقني الذكرى!
العجوز الاول : وأرى نفسي فجاة
اتحول زهرة ..
آه من تلك النار !
العجوز الثاني : آه ! آه !
العجوز الاول : واود لو ان اقفز للانجم ..
العجوز الثاني : يكفي ! يكفي !
العجوز الاول : من اجل المراة !
العجوز الثاني : آه ! آه !
العجوز الاول : وتروح السكرة
وتجيء الفكرة !
العجوز الثاني : من اجل الفقراء هناك ،
تعال ! تعال !
العجوز الثاني : أسمع وقع خطى !
(يظهر رجل مبتور الذراعين)
الرجل المبتور الذراعين : انتم أحياء ؟!
العجوز الاول : اترى ؟
العجوز الثاني : دبت فينا الروح !
العجوز الاول : عدنا احياء !
الرجل المبتور الذراعين : مبلغ علمي انكما
من يومين
تحتضران .
العجوز الاول : وبعثنا الان !
الرجل المبتور الذراعين:مادامت عندكما القدرة
هيا لوذا بالهرب !
(العجوزان لا يتكلمان)
هيا ! هيا !
قبل فوات الوقت .
(العجوزان صامتان)
ما معنى هذى الوقفة ؟
انكما تريان وتستمعان
وفي امكانكما الهرب !
(العجوزان لا يتحركان)
اتظنان
بهم الرحمة ؟
أو انهم يبقون على انسان ؟
اتريدان
ان يصلباكما
بالاذلال وبالطغيان
فتصيرا مثلهم قتلة ؟!
الرجل المبتور الذارعين : صناع الموت
في الشارع او في البيت
في كل مكان ، كل مكان ؟
اولا تدرون
ماذا يجري في هذا الحي ؟
هيا ! هيا !
قبل ضياع الوقت !
(فترة صمت)
طالت هذى الوقفة .
تمتنعان ؟
سيكون الحرق جزاءكما
أحياء ان لم تشتركا
في سفك الدم .
هو حقد ،
غضب ،
ياس ،
ويكاد المرء يظن
ان الشر قديم قدم الدهر .
تمتنعان ؟
عبثا اتكلم واحذر
فلامض لحالي.. ووداعا !
اني صاحب عاهة
شلتني هدت ايامي
ملأتها سخطا ومرارة ..
لكن ما أعجب ما نلقى
ها هي ذي ترفع اعلامي
تنقذني تبقيني حيا
تنجيني من ايدي القتله !
(ينصرف الرجل المبتور الذراعين)
العجوز الاول : افهمت .
العجوز الثاني : اظن .
العجوز الاول : ماذا ؟
العجوز الثاني : الان علينا ان نعمل .
العجوز الاول : ملعونون !
العجوز الثاني : ان كان صحيحا ما قاله .
العجوز الاول : ولماذا يكذب ؟
العجوز الثاني : كم أتمنى
لو كانت لهم كلهم
رقبة ،
كل القتلة ،
الجلادون السفاحون الفجرة ،
رقبة ،
واحدة لا غير
حتى أخنقهم
بجماع يدي
واخلص منهم هذا العالم .
العجوز الاول : علينا ان نتوسل بالرفق .
العجوز الثاني : الرفق ؟ ما جدوى هذا ؟
العجوز الاول : الا نسال عن جدواه .
العجوز الثاني : ان المسالة هي الخير .
(يبتعد العجوز الاول ناحية الجدار وهناك يعقد يديه يائسا)
العجوز الاول : اعلينا ان نفعل هذا ؟
العجوز الثاني : من يفعله ؟
ان لم نفعله نحن ؟
العجوز الاول : جهال نحن ولا ندري ـ
العجوز الثاني : لا ندري ؟
العجوز الاول : لا شيء أكيد .
العجوز الثاني : لا شيء ؟
حقا لا شيء
العجوز الاول : قد نضطر ..
العجوز الثاني : ان ننقذ انفسنا ؟
العجوز الاول : لا اقصد هذا .
العجوز الثاني : ما تقصد ؟
العجوز الاول : في ايام شبابي
كم جاهدت
كي افتح عيني
فرأيت
اني أعمى كنت
كل العمر ..
العجوز الثاني : أهذا شيء
تذكره في هذى اللحظة ؟
العجوز الاول : بل هذا شيء ادركته
طول حياتي
طول حياتي
ولقد قلته
لكن عن غير طريق الكلمات
العجوز الثاني : أتظن الان
انك تملك ان تختار ،
لا تعجل ، سوف ترى
انك لا تملك شيئا .
اسمع ، اسمع ،
ها هم يأتون .
(فترة سكون)
العجوز الثاني : حسن . هذا خير .
(فترة سكون)
العجوز الاول : أخي !
العجوز الثاني : أسرع ، ماذا تبغي ؟
العجوز الاول : فليرقد كل منا
فوق سريره
وليتعجل موته
ويساعد نفسه
ان لم يسعفه الموت .
العجوز الثاني : بل نبذل ما في طاقتنا
لنساعد من يأتي الان .
(يدخل رجلان مسلحان ، لا تظهر عليهما اية علامة اخرى من علامات الحرب)
العجوز الثاني : ماذا أقدر أن أفعل ..؟
الرجل الاول : هيا ..
العجوز الثاني : فورا ...
الرجل الاول : لم لا تتبع يا شيخ ؟
العجوز الاول : والى اين ؟
الرجل الثاني : هل يسكن احد غيركما في هذا البيت ؟
العجوز الاول : لا . نحن الاثنين فقط .
الرجل الاول : هذا البيت
معزول وحده

عن كل بيوت الحي .
العجوز الثاني هذا حق .
الرجل الاول : اذن فتعالا ..
العجوز الاول : ما تصنع ؟
الرجل الاول : سوف ترى ...
العجوز الثاني : أخي
تعال معي
ولا تجـزع ...
(ينصرفونجميعا . بعد قليل يرجع
العجوز الاول مع الرجلين).
العجوز الاول : العسف ! العسف !
الرجل الاول : اهدأ يا شيخ !
الرجل الثاني : لن يسرق أحد شيئا منك .
العجوز الاول : العنف ! العنف !
الرجل الاول : من ذا يتكلم عنه ؟
العجوز الاول : لا لن ادخل بالاكراه او القهر!
الرجل الاول : أنت سمعت بأذنيك -
العجوز الاول : ابدا ! ابدا !
ليس هنا في هذا البيت !
الرجل الاول : سمعت بنفسك
ان لا بد ! ...
(سكـون)
العجوز الاول صارخا : ماذا يحدث لصديقي؟
الرجل الاول : اسمع .
العجوز الاول : مـاذا ؟
الرجل الاول : أنـت .
العجوز الاول : شيء مفزع . ها ! ها ! ها !
الرجل الاول : كذا نق الضفدعة
الرجل الثاني : ويشهق السمك
حين يمس اليابسة
العجوز الاول : أجل .
الرجل الثاني : وتنعق البومة
العجوز الاول : حقا .
الرجل الثاني : وتنقر الغربان عينيها
الرجل الاول : حقا . حقا
العجوز الاول : اما انتم ...
يا أبناء البشر ...
الرجل الثاني : نعرف هذا .
الرجل الاول : من أيام طفولتنا .
الرجل الثاني : لكـن لا نشهق او نزفر ..
الرجل الاول : بل يشغلنا شيء واحد
ان ننتزع القلب
من بين الاعظم واللحم .
الرجل الثاني : من أيام طفولتنا ..
العجوز الاول : وأنـا ..
مـاذا تبغـون ؟
الرجل الاول : سمعت بنفسك .
العجوز الاول : أقتل غدرا ..
هل اقتل ؟
الرجل الاول : أية بلجيكي
يدخل هذا البيت .

الرجل الثاني : مطرود يبحث عن مأوى
يحميه ،
مجروح يلتمس دواء
يشفيه ، يبتهل اليكم
ان تخفوه .
العجوز الاول : شيء مفزع
الرجل الثاني : لن يتغير .
العجوز الاول : بشع ومروع ،
لكمو أنتم
لكمو أنتم انفسكم .
واليوم
جاء الدور علينا
لنرد الدين .
الرجل الاول : يا شيخ
انا نقتص من القتلة .
هل تسمعني ؟
ان لم تفعل
العجوز الاول : قاتـل !
الرجل الاول : اهدأ ! اهدأ !
العجوز الاول : قاتل !
الرجل الاول : قلت اهدأ ! اهدأ !
الرجل الثاني : ان لم تفعل ..
الرجل الاول : وتركت البيت -
ان خفت ،
جبنت -
أفهمت ؟
الرجل الثاني : ها هوذا
يصبح أبكم وأصم !
الرجل الاول : ان لم تفعلها -
أسمعت ؟
الرجل الثاني : ما رأيك في وقفته تلك ؟
الرجل الاول : قد عرف الان
ما هو مطلوب منه ..
لا عذر لديه .
الرجل الثاني : تعساء !
تعساء !
الرجل الاول : هل أنت مصر ؟
(العجوز الاول الاول يطرق براسه
موافقـا)
الرجل الاول : يمكننا الان
ان نقضي بالحكم عليك
بالاعـدام
(العجوز يطرق برأسه موافقا)
الرجل الثاني : تعال ، تعال
هيا ! لا تتاخر !
هو يدري
ماذا يجب عليه .
(ينصرف الرجلان . العجوزالاول
واقف في مكانه ، وبينما يتكلـم
ترتفع قامته شيئا فشيئا حتـى
تصل الى علو شاهق)
العجوز الاول : ياليتكمو تدرون !
يا ليتكمو تدرون

ربـاه
سامحهـم
ساعدهم
لا تتركهـم
لا يدري أحد منهم
ماذا يفعل .
(يرجع الرجل الثاني)
الرجل الثاني : يا شيـخ !
انا لا أقصد الا الخير .
نحن كذلـك
تفعل ما لا نرضى عنه .
العجوز الاول : قتلة !
(الرجل الثاني يهز كتفيهوينصرف
تسمع ضجة)
لو بات العالم في ايديكم
لو لم تمتد يد اخرى
تمسك بالمجداف
(يلتقطانفاسه لحظة ثميستطرد)
ما أبشع هذا ،
ما أبشع !
بالتهديد وبالقوة
بالطغيان وبالشدة
تنتظرون
ان تبقوا ، أن تنتصروا
ان يزدهر الخلق .
لكن أية خلق ؟
أية خلق ؟
(سكـون)
اخـي !
أبين تراك الان ؟
ماذا يجري لـك ؟
لم لم تصمد وتقاوم ؟
ماذا فعلوا بـك ؟
لم تتغير فجـاة ؟
هل غلب اليأس عليك ؟
هل غلب اليأس ؟
(تسمع الضوضاء مرة اخرى)
اسمع ! اسمع !
(فترة سكـون)
حتى هـذا
جربتـه
في أيام صباي
مرة ؟ لا بل الف :
ان لا شيء يعين
الا المـوت .
يا مـوت
لم لم تدركني قبل اليوم ؟
(في هذه اللحظة يظهر العجـوز
الثاني بالباب ، بعد ان تغيـر
واصبح اشبه بالشبح منهبالانسان)
العجوز الثاني : ملجأ ! ملجأ !
العجوز الاول : أخـي !
(العجوز الثاني يشير الـى

فراشـه)
العجوز الثاني : هناك ! هناك !
العجوز الاول : حاذر !
لا تدخل هذا البيت !
لا تدخل !
العجوز الاول : بل هو غرضي
لا اتحول عنه !
العجوز الاول : اللعنة ترزح فوق البيت ،
فوق بيوت الحيّ !
العجوز الثاني : دعني أرقد
فوق فراش الموت !
العجوز الاول : في هذا البيت
يتهددك الويـل .
ما بالـك ..
ما هذا الوجه ؟
وماذا غيّر منك ؟
العجوز الثاني : لا تقرب مني !
العجوز الاول : ان اصررت ،
متنا شركاء الذنب !
العجوز الثاني : أغرب عني !
اذهب عند الحائط .
العجوز الاول : ما هذى السحنة ؟
العجوز الثاني : قلت اذهب
اولم تسمعني ؟

(العجوزالاول يصدع للامر)
العجوز الثاني : ابق مكانك ! لا تدن !
(يرقد العجوز الثاني على سريره
ويظل ينظر امامه بعينين مفتوحتين
دون ان يتكلـم)
العجوز الاول : أفلا تتكلم ؟!
(العجوز الثاني لا يتحرك)
العجوز الاول : هل تنوي حقا ان نبقى ؟
(لا يتحرك)
العجوز الاول : هل تعرف حقا مـا يجري في
في هذا البيت ؟
(لا يتحرك)
العجوز الاول : لا تنوي ان تفتح فاك ،
ابدا ، ابدا ؟
(لا يتحرك)
العجوز الاول : أتظل تحدق في صمت ؟
(لا يتحرك)
العجوز الاول : ماذا قد طرأ عليك ؟
قل لي، ماذا تم ؟
لا زلت أراهم
حين التفوا حولك ،
ونظرت اليهـم
وسكت ،
ثم مضيت .
اين ذهبتم ؟
ماذا فعلوا بـك ؟
اخي ! فلتأت لنغادر البيت .
تعال معـي
ولنرحل عنـه .

لا تتحرك ؟
اني لا أقدر وحدي
أن أفعل هذا .
يا أخلص احباب القلب !
تعال معـي .
(فترة صمت)
العجوز الاول : كنت أظن
اني اعرف
والان اسائل نفسي
هل اخطأ ظني ؟
من ذا دبر هذا ،
من مسئول عنـه
امس وقبل الامس ؟
هل تخطيء عيني ؟
أبسمت ؟
اني اتمنى ان اعطي
لا أبخل عنك ،
أتمنى أن اجد الموت ،
أتمنـى ،
أفعل ما ترضى عنه
كي تخرج كلمة
من شفتيـك .
(العجوز الثاني لا يتحرك)
أخي !
ما لك لا تحنو
لا ترحم ؟
أنا لا أفهم .
أأصابك منهم
ما أخشى
ولذلك تأبى تتكلم ؟
(يسمع في هذه اللحظة صوت
انسان قريب من الباب)
الصوت : النجدة ! النجدة !
العجوز الاول : صوت يهتف .
الصوت : الغوث ! الغوث !
العجوز الاول : أنا آت
فاهدأ وتريث !
(ينصرف العجوز الاول ويرجعبعد
قليل وهو يسند رجلا مجروحـا
جرحا بالغا)
الرجل : ربي ! ربـي !
العجوز الاول : اولا تدخل ؟
الرجل : آه !
كنت ضعيفا وصرخت !
العجوز الاول : وعلى الفور جريت
لاعينـك .
الرجل : أعرف ما تعني بالعون !
العجوز الاول : افعل ! افعل !
ضع حدا لعذاب شقيّ
خلصني من خوفي ، رعشاتي
كتب الموت عليّ
اقتلني !
العجوز : ألهـذا ترفض ان تدخل ؟

الرجل : لا تقتلنـي
آه ! لماذا صحت ؟
ندت عنيَ الصيحة فجاة
وبلا قصد .
العجوز الاول : هيا كي أضعكفي الفراش .
الرجل : بل دعني أخرج !
العجوز الاول : لو طاوعتك فيهذا
لانهرت ، سقطت على الارض .
الرجل : هناك ستخنقنيَ حتما
وتقول لنفسك
ان لم تقتله قتلك
هذا فعلكم الان
وهذا ما كنا نفعل .
آه ! اه ! آه !
العجوز الاول : الويل ! الويل !
هذا ما نجني منكم !
(يقف الرجلان فترة في مواجهـة
بعضهما البعض ، وفجـأة يلقي
الجريح نفسه بين ذراعي العجوز)
الرجل : أنقذني !
العجوز الاول : ما دمت أعيش ،
وما دامت في جسدي قوة
لن يؤذيك أحد .
الرجل : امنعه ان يدخل !
لا تسمح له !
العجوز الاول : لن يؤذيك أحد
وانا اقسم !
الرجل : وسيزحف
كالثعبان المتسلل ،
أعرف ، أعرف !
من نظرته ادركت
ما يطلب مني ،
لن يهدأ حتى يخنقني
ونموت معا .
لا تتركه يدخل .
العجوز الاول : من ؟
الرجل : الآخر ،
يجري في أعقابي .
العجوز الاول : لا تتكلم !
انك تهذى
أقبـل
الرجل : كنت هناك
ورأيت بعيني الدم
ينزف منه ، يتدفق
ينساب برفق
كالموت .
دعني ! دعني !
لست أريد الموت !
العجوز الاول : أنظر كيف اقودك في عطف
الرجل : ارحم ضعفي !
اتوسل لـك !
اني أعرف .
العجوز : اولم تدرك حتى الان

أنك في خير
مع أخيار ؟
(فترة صمت . الرجل يلمح
العجوز الثاني)
الرجل : هذا !
العجوز الاول : هو لي أخ .
هيا أقبل !
الرجل : لم ينظر لي ؟
ما معنى هذا ؟
العجوز الاول : أنظل تسيء الظن ؟
الرجل : دعني اروي القصة له ،
قد يرحمني !
هم دفعونا بالاكراه ،
أقسم لك .
عميانا كنا
صدقنا ما قالوه .
اولا يسمع ؟
أنا ما أذنبت
أرجوك اسمعني
غرر بي وخدعت .
(يشير الى قلبه)
هنا في قلبي لا زالت
من اولها تحيا القصة .
ولذلك ارجو اتوسل
ابقوني حيا !
العجوز الاول : ما أتعس
انسان العصر وما اياس !
(فترة صمت)
الرجل : ويل
ما أفظع ما قدمت !
العجوز الاول : ما هذا ؟
ماذا يتحكم فيك ؟
واية روح تعصف بك ؟
الرجل : **روح شرير**
والى أقصى حد .
حقا ، حقا ،
انا نفسي !
العجوز الاول : تعترف بهذا وتسلم ؟
الرجل : ويلي ، ويلي !
ما اشقاني !
من ينقذني ؟
من يقبل ان يمنحني العون ؟
العجوز الاول : اجاد أنت ؟
الرجل : أنا نفسي ،
اقدمت على هذا الجرم .
العجوز الاول : أخي ..
اسمعت ؟
الرجل : اني اجعل ثقتي فيك واعتمدعليك.
العجوز الاول : يا للحظ !
هذا يوم يسعد فيه القلب .
اخي ، أسمعت ؟
الرجل : ضعني في الفراش .
العجوز الاول : أعرف
سوف تعيش الآن .
الرجل : لاني مجروح أنزف
ولاني طيب ،
شيء واحد
اتوسل لك
الا تخلف فيه الوعد :
أغلق هذا الباب
لا تدخل أحدا ،
ان يصرخ صوت
لا نسمع ،
خبئني في ركن مظلم
لا يلمحني أحد منهم
هو أبصرني
سوف يجيء
حين تواتيه الفرصة .
العجوز الاول : ما دمت أعيش
ما دامت في جسدي قوة
فستحيا ايضا
أقبل ،
انك أضعف
مما تتصور .
(ينصرفان الى الناحية اليمنى .
العجوز الثاني يرفع رأسه ، ثم
يعتدل قليلا في الفراش وينصت
باهتمام . يتمدد في فراشه من
جديد عندما يسمع ضجة بالباب.
بعد قليل يرجع العجوز الاول .)
العجوز الاول : أنصت هناك ،
أطللت من الشباك ،
مرّت خيل الغضب المرّ
والان يسود الصمت .
أخي !
ما أروع هذا
ما أروع !
نحن نجونا
انقذنا .
والان سأرعى هذا البائس
وسأعنى به .
وستأتي ايام اهدأ .
سيعم الخير ،
وسيسكن هذا الغضب المحموم
وتحلو كل الاشياء .
أخي !
هيا انهض ! انهض !
لماذا أحسست بأن العمر
يكتب لي ،
وبأن حياة تولد فيّ ،
أجفلت
وتولاني الذعر .
قلت لنفسي ،
ما هي الا شبكة
او فخ .
فحياة المرء
مظلمة تصبح ومخيفة
ورهيبة
حين نشك
في معنى الخير .
انتهت الان
متاعبنا
وانهزم الشر .
قتلة ،
ان نصبح قتلة ،
هذا ما يبغون
منك ومني .
(العجوزالثاني يتحرك فيالفراش)
العجوز الاول : الان ينام
من أنقذته .
ولدي ! ما أبدعه !
طيب ،
هو في اعماقه
انسان طيب
اوحت لي هذا
كلماته
واليأس الخانق من نفسه
حين تمكن منه .
أرأيت
كيف تعرف فجأة
وجه الحق ؟
فجأة !
وكذلك يسطع نوره
للاخيار
مثل البرق
او مثل الفجر ،
وكذلك ،
في آخر كل مطاف
يأتي الخير .
آه !
ما اسعدني
اني حيّ !
(يتحرك العجوز الثاني من جديد
في سريره)
العجوز الاول : أنت على حق ؟
(ينتفض العجوز الاول انتفاضة
النصر)
قدر الانسان
أنت مخيف
وتضل الناس كما شئت !
لكنك بمرور الوقت
تعجز ان تنفع وتضر .
وتظل ان تنفع وتضر .
وتظل صغيرا وضئيلا
في وجه الخير
(يحاول العجوز الاول ان يقترب من
العجوز الثاني فيمنعه موقفه السلبي
التام .)
العجوز الاول : (يتحول عنه بعد قليل)

اشعر اني وحدي
في هذا الكـون
وكأني اسكر فاجن .
(يتحرك العجوز الثاني فـــي فراشه من جديد)
ساد الصمت .
هذا ما قالوا عنه ،
ليقبل كل قدره
أيا كان ،
طيبة كل الاشياء
في قلب طيب .
اخـي ،
ها نحن ضربنا مثلا
يجري في كل مكـان
ويعم الارض .
فاذا انكره الناس
اشاحت عنه الآذان
يكفي انا اوجدناه
حتى ينجو هذا العالم .
اخـي !
حرك شفتيك ، تحرك !
ماذا تنظر ؟
ماذا يحدث في عينيك ؟
اولا تتخلى عن صمتك
فلامض أنا
لأؤدي الواجب
نحو الرجل الراقد في الحجرة .
(ينصرف العجوز الاول . تظل الحجرة للحظة خاليـة تماما ، ثم يفتح الباب الايسر وينسل منه رجل نحيف الهيئة.)

الرجل : أيـن ؟
(يتلفت حوله)
الرجل : أهو هناك ؟
أمـات ؟
(يتلفت حوله)
الرجل : ارجوكم
ابتهـل اليـكم
لا تقتالوه
فلي شأن معه .
(يعتدل قليلا في وقفته)
الرجل : العين بعين
والسن بسن
(يلمح العجوز الثاني راقدا على سريره)
الرجل : ها هوذا
(يسقط مرة اخرى على الارض)
حق عليك الموت !
سنموت معـا !
يقول بهذا العدل .
ونظام الكون الازلي .
لهذا جئت
اتسلل خلفـك
ولهذا ادخر القوة .

هل تسمعني
تفهم عنـي ؟
انك تفهم لا شـك
انسان انت
مثلي
وعلى ما أسلفت اليّ
لا يوجد الا رد واحد
يعرفه كل منا .
هل تسمعني ؟
بالضربات انهلت عليّ
من قدام .. من خلف
من اسفل .. من أعلى
انهلت عليّ
ذات يمين ويسار
وهجمت عليّ
ماذا كان الدافع لك ؟
لم لا تتكلم ،
لم تكذب ؟
لم تستخفى الآن ؟
هل كنت تؤمل ان يدركني الموت
قبل وصولي لك ؟
لا .. لا .. لن يحدث هذا
لن يلمسني الموت
قبل الثأر
فهناك العدل
والعدل أحق .
(فترة سكون)
أعرف
لم أقدمت على هـذا
يا مسكيـن
يا صاحب اصغر نفس
اضأل نفس
لن ينقذك الان
مني شيء
فلقـد جئت
كي أخنقك بنفسي

(يبذل الرجل اقصى جهده لينهض على قدميه . يلمح العجوز الثاني فيطلق صرخة عالية ويسقط مرة اخـرى)
هذا رجل زائف !
رجل آخـر !
ليس المجرم !
(سكون)
خدعت سرقت
مكر ودهاء
ما أقدر هـذا !
أأمـوت أموت
والقاتل حيّ !
(سكون)
أنـت !
يا من ترقد في هذا الفراش
اني اعرف من انت

ولقد ابصرتك حين مضيت امامهم
وانهلت عليهم بيديك .
ثم زحفت على الارض
وتصارعت صراع الذئب مع الكلب
انك تعلم بمكانه
فتكلم .. اسرع
قبل فوات الوقت .
..حتى لا اصرخ فيجيئوا
اسمع صوتا بالداخل
هل يجري الان
ما اعنيـه ؟
افصح عما في نفسك
ولتصح الرحمة في قلبك !
(سكـون)
سوف اصيح
حتى يأتـوا .
(في هذه اللحظة يرجع العجـوز الاول ويتكلم في البدايـة دون ان يلحظ ـ الرجل الملقى على الارض).
العجوز الاول : يبكـي
يبكـي
لا يبغي ان يتكلم
والان تمكن منه
خوف مرعب .
ربـاه !
ماذا يضني قلبـه
ماذا يخفي صدره ؟
ان كانوا مثله
ان كانوا في الخوف سواء
لا جرم يكون الموت
في اعينهم نعمة .

الرجل : هـو ..
العجوز الاول : ماذا ؟
الرجل : هو مـن ..
العجوز الاول : مسكين مثله ..
الرجل : هو من شاني .
العجوز الاول : وضعيف مثله ..
الرجل : احضره ..
العجوز الاول : رباه !
يا لكم مـن بؤساء !
تعال معي !
تعال تمـدد
فوق سريرك ..
الرجل : أحضره اليّ ..
(يقترب العجوز الاول من الرجل الذي يبعـده عنـــه باشارة مخيفـة ...)
العجوز الاول : يا أبأس خلق الله
سوف تموت
تموت وأنت على بؤسك .

الرجل : أحضره هنا ..
العجوز الاول : بم ينطق ..
وبماذا يهرف ؟

الرجل : بم .. بم .. بم ..
العجوز الاول : رباه ! أية رعب !
أية رعب يملككم !
(الرجل الملقى على الارض يشير اشارات مخيفة مضحكة)
العجوز الاول : تعال ...
ان شئت اعتنك
ومددك في هذا الفراش
(يحمله الى السرير)

العجوز الاول : رؤية هذا
تسلبني كل قواي
تحبب في نفسي الموت .
رباه !
ارحم هذا اللحم
انقذ هذي الارواح .
الرجل : (من الفراش) دعني يا شيخي الطيب
دعنـي .

لا بل شدد قبضتك عليّ ..
أنا لا أتحمل هذا الحب ..
العجوز : يا ولدي .. دعني امنحك الحب
اترفق بك
أبذل من نفسي لك .
الرجل : يا شيخي الطيب .. من أنت ؟
العجوز الاول : شيخ منهوك مستضعف
لكن الخير يقويه
الرجل : الخير ؟
لا لست أريد ..
دعني .. دعني
(ينتزع الرجل نفسه من السرير)
الرجل : احضره الان
احضره الان
او أصرخ .

العجوز الاول : مـا هذا ؟
ماذا يجري لك ؟
الرجل : هو حي ؟
كان عليك
ان تقتلـه
لكن لم تفعل
ولذا تدفعني الان الى القتل .
العجوز الاول : ما هذا ؟
ماذا يخرج من شفتيك ؟

الرجل : اني اسمعهم في الشارع
وقع خطاهم اعرفه
الان يأتون لكي ينتقموا لي
ان اصرخ هبوا للثأر
أحضره .. حتى لا اصرخ !
آه ! اه ! آه !
العجوز الاول : ويلي ! ويلي !
اشعر انك تخنقني
الرجل : هناك .. هناك ..
القونا في جحر مظلم
جحر مهجور معتم
ودخلنا فيه
نخبطنا وتعثرنا .
فجأة
أحسست بوجه في وجهي
بشع ممرور يعصره
يأس ويثير بي الشفقة
وجهي ، وجهه
امتزجا ، صارا اثنين
في واحـد ،
نفس الوجه ،
وجه القاتل والمقتول
مرّت لحظة .
واشحت بوجهي فأشاح بوجهه
مرت لحظـة
واتت ضربة
تتبعها ركلة
تتلوها لكمة
وانهال الضرب عليّ
يمينا وشمالا
من قدام .. من خلف
من أسفل . .من فوق
وبكى وجهي
وبكى وجهه .
سلمه لي .
سلمه .لا بد وان أقتله
لا بـد
فبهذا وحده
أنقذ نفسي .
(سكون)
قد ابصرتـه
يتسلل من هذا الباب
فتسللت وراءه
وهو الان هنـا .
لا تنكـر
حان الوقت لأثأر .
دعني معه وحدي
دعنا واذهب !
(العجوز يرفع ذراعيه مفزوعا)

العجوز الاول : سيصبح ويجأر .
الرجل : لا تهذر !
لا تردد وتفكر
لا تتحسر
حاول ان تفهم ان تعذر .
العجوز الاول : يجيء القتلة
لن تنجو منهم
او ينجو
(فترة صمت)

الرجل : افهم قولي
هذا أمر حتميّ
(فترة سكـون)
ارفق بـي
احن عليه وعليّ !
العجوز الاول : سيصيح ويصرخ .
(سكـون)
الرجل : ارحم ضعفي !
(صمت)
سأموت
(صمت)
اسرع !
العجوز الاول : اني لأاريد الخير
(صمت)
الرجل : العبء ثقيل والذنب
قد جاوز حده
نحن جميعا نتحمل وزره
اما الآن فقد فات الوقت
اسرع
فأنا انتظر الموت .
(صمت وسكون)
لا تتدخل في شيء
لا يعنيك !
ان لم تفعل فسأصرخ !
(ينهض قليلا ، يحاول ان يصرخ فلا تخرج منه الا حشرجة ضعيفة)
الرجل : هـا !
اوتبغي ان تمكر بي ؟
اوتبغي ان اسلم روحي
قبل الاخذ بثأري
قبل نفاذ العدل ؟
ها أنا ذا امضي ، أتسلل
حتى أصل اليـه
لن يمنعني شيء .
(يزحف الرجل حتى يصل الـى الباب . وعندما يرى العجوز هذا يسقط على الارض بجانبه).
الرجل : ماذا تفعـل ؟
(العجوز يصدر اشارات مخيفـة ومضحكة)
الرجل : عن هذا الباب تنحّ
(العجوز يواصل اشاراته .)
الرجل : أتحاول ان تفزعني
باشاراتك ؟
أنـت ؟
(يستمر العجـوز فـي اصدار اشاراتـه)
الرجل : هل تعجز ان تخرج كلمة ؟
(فترة صمت طويلة . العجـوز الثاني يعتدل جالسا في سريره. العجوز الاول يطرق برأسه .)
العجوز الاول : اهدأ
ارجـوك
واترك هذا الامر .
الرجل : بل تهدأ أنت .
هل صليت ؟
العجوز الاول : ما عادت تسعفني القدرة

الرجل : وأنا أيضا .
العجوز الاول : هذا العبء ثقيل
أثقل مما يحمل قلب !
الرجل : هو ـ هو ـ هو !
(يحرك يده اليمنى في اثناء هذا
حركـة دائرية .)
العجوز الاول : ما أبقى الا الخير ..
الرجل : أحقا تبغي هذا ؟
العجوز الاول : ان انقذ كل الناس
وانقذك وانقذ نفسي .
الرجل : تنقذني ايضا ؟
العجوز الاول : نحن جميعا
نحن جميعـا
الرجل : هل بقي سبيل ..؟
العجوز الاول : في هذى الحجرة
كنا نرقـد
أنا واخي
داخل هذى الحجرة
فوق فراش الموت
حتى جئتم
فبعثتم فينا الروح ،
حركتم فينا النبض .
الرجل : نحن ؟
العجوز الاول : جنونكم .
الرجل : اي جنون ؟
العجوز الاول : وهناك بعثنا
لنكون شهودا بالخيـر
ونخلص هذا الكون !
(الرجل يصدر برأسه وذراعيــه
حركات تدلعلى الرفض والاستنكار)
العجوز الاول : ان شئت ..
الرجل : مـاذا ؟
العجوز الاول : ان صدقت
الرجل : ماذا تعني ؟
العجوز الاول : ان الخير ـ
الرجل : الخير ؟
اولا تدرك ـ
العجوز الاول : مـاذا ؟
الرجل : اني أحتضر الان ؟
(فترة صمت اطول)
العجوز الاول : سأضمك بين ذراعي
فتعود اليك حياة اخرى
وسأرعاك ...
الرجل : طول العمر ؟
العجوز الاول : سأعلمك
الرجل : الرقـة ؟
العجوز الاول : لا داعي ابدا
صدقني
لا داعي ان ينتشر الرعب
وتبدو كل الاشياء مخيفة
اتحب ؟..
(ينظر الرجل للعجوز نظرةطويلة)
الرجل : أنت ؟

العجوز الاول : أجـل !
الرجل : كذاب !
العجوز الاول : رباه ! ربي في عليائك!
الرجل : لست أريـد .
العجوز الاول : لست تريد ؟
الرجل : لا أقدر
دعني أفتح هذا الباب
العجوز الاول : رباه (ربي في عليائك !
(يتلفت الرجل حوله)
العجوز الاول : قد يمكن ..
(الرجل يحملق في نقطة معينه)
العجوز الاول : لو تخلو الدنيا ..
(الرجل يحدق خلفه ..)
العجوز الاول : لو امكننا ببساطة
ان نفهم بعضا .. نتفاهم .
(الرجل يلمح العجوز الثانـــي
ويطلق صرخة عاليــة)
الرجل : هذا يعرف !
لا يخفى عنه شيء !
دعني أذهب !
(يبدأ الرجل في التحـرك نحـو
الباب . يتحرك العجوز الاول ايضا)
العجوز الاول : للخلف .
الرجل : يمينـا .
العجوز الاول : ويسارا .
الرجل : اسرع
العجوز الاول : ابطىء .
الرجل : ملعون أنت !
العجوز الاول : وعليك اللعنة !
(يبدآن في صراع وحشي حتــى
يصرخ الرجل فجأة)
الرجل : اني احتضر .. أموت !
اني احتضر .. أموت !
(العجوز يتركه وينهض واقفا
ويبتعد تجاه الحائط . يقف صامتا
لا يتكلم ، ثم يسير في بطء الـى
سريره ويرقد عليه . تمر فتـرة
سكون طويلة . ثـم يسمع صراخ
الرجل الاخر في الحجرة المجاوره.
يلتفت العجوز الثاني فجأة للعجوز
الاول .)
العجوز الثاني : وهناك على ارض الشارع .
كانت خطواتي تسبقهم
ويداي الى أعلى رأسي .
وأقول لنفسي :
فلأضرب مثـلا
وتلفت
فرأيت اثنيـن
يصطرعان
كالأحباب او العشاق .
وتملكني السخط
حاولت افرق بينهما
ومددت يدي

فخنقتهما .
قلت لنفسي
قضى الأمر .
قضى الأمر .
هناك فهمت .
قضى الأمر .
قضى الأمر .
هناك فهمت .
من يصمت
من لا يفعل
يعرف عنه الناس
ان قد فهما .
(العجوزان يرقدان الآن رقدتهما التي بدأت بها المسرحية . وفجأة يدخـل شاب وفتاة من الباب وكلاهما يبـدو في هذا المكان كما لو كان قد هبط من عالم آخر . انهمـا لا يلتفتان لشيء في الحجرة فهما مشغولان بنفسيهما تمامـا ، وكأنه لا يوجد الا العالـم الذي يعيشان فيه وحدهما .)
الشاب : حين مضينا
الفتاة : اعرف ، يا حبي اعرف .
الشاب : دعيني مع هذا
اكمل قولي .
الفتاة : اكمل .
اكمل .
الشاب : حين أتينا للاشجار
الفتاة : اعرف اعرف
الشاب : حين وقفت هناك
وفجأة
بدأت اعضاؤك تتحرك
رحت تحاكين
رقصة تلك الاشجار
الفتاة : كانت في عينيك النظرة
الشاب : حين رقصت ...
والاشجار ـ
الفتاة : كم كانت نظرتك غريبة
الشاب : كيف ؟
الفتاة : كنا نتمنى ونحب !
الشاب : وهناك رأيتك
وأنا أرقد في حضنك .
الفتاة : انت ! انت !
الشاب : حين رقصت هناك
رقصة تلك الاشجار
خيل لي فجأة
ان الاشجار
تولد ، تخلق ، تحدث فجأة .
الفتاة : دعنا نرقص
وليحدث ابدا ما يحدث .
الشاب : كما تهوين ..
(يقفان لحظة وكأنهما يحاولان ان ينصتا لما يجري فـي نفسيهمـا ويستغرقان فيه تماما ، ثم يبدآن

حركاتهما الراقصة التي لا تتصل بالرقص المألوف في شيء ...)
الشاب : هنـا
وهنـاك
فوقي
تحتي
في كل مكـان
كل مكـان .
الفتاة : هنا
وهناك
فوقـي
تحتـي
في كل مكان
كل مكان .
(يكفان عن الرقص)
الشاب : لما أن هبت في الغابة
عاصفة ورياح حمر ...
الفتاة : واصطدمت بجبينك ..
الشاب : لما مات الجدول
غنى الطيور
في دوامـات صفر
الشاب : تم الامر .
الفتاة : فليجر الآن
ما يجري
دعنا نرقص !
(يقتربان مـن بعضهما البعض ويتلامسان ثم يتباعدان)
الشاب : حدثت أشياء كثيرة
الفتاة : فلنبق الآن بعيدين
الشاب : وقريبيـن
الفتاة : في كل طريق
الشاب : نتلاقى
الفتاة : نتشابه .. دوما نتشابه
الشاب : في كل وجود ومصير
الفتاة : أنت ؟
الشاب : نعم ؟
الفتاة : يا ليت نعيد الكرة
(نبدأ في الرقص)
أحرار احرار
وقصار العمر
نعرف
او لا نعرف :
ما يبقـى
لا يعنينا ،
لا يعنينا نفع او ضر .
نحن نحب ونحيا
نحيا ونحب
لا يعنينـا
ما يجري في اذهان الناس
او ما يبصره الناس
لا يعنينا الخير او الشر
قصار العمر
احرار

نسمة
رفة نسمة
لا شيء سواها .
لا نسأل
هل يبقى العالم او يفنى
لا يعنينا
لا يعنينا شيء
لا نتفكر
لا نتدبـر
نحيا وفق طبيعتنا
كحياة الورد
بل أقصر من عمر الورد
لا نتشهى
لا نتألم
نرقص
نحيـا
او نصبح عدمـا
لا يعنينا شيء
الا أن نحيا ونحب .
هل تصحبني يا حبي
يا حبي هل تصحبني ؟

الشاب : لك ما شئت
افعل ما يرضيك .
العجوز الاول : قف !
الخطر هناك !
(يختفـي العاشقان . ويجلس العجوزان في فراشهما جامدين. تمر لحظات)

العجوز الاول : من هذان ؟
العجوز الثاني : وماذا رأت العينان ؟
العجوز الاول (صارخا) : كانت تلك حياتي!
العجوز الثاني : بل كانت اي حياة !
العجوز الاول : لو كنا عشناها حقا .
العجوز الثاني : من يدري ؟ فلعلي عشت .
العجوز الاول : لكن لم نعرف شيئا .
العجوز الثاني : لكن لم نفهم شيئا .
العجوز الاول : هم جعلونا عميانا .
العجوز الثاني : كان العبء ثقيلا
العجوز الاول : كان ..
عجوز الثاني وكان ..

(يقفزان من فراشهما ويقلـدان رقص العاشقين)

العجوزان : نرقص . نرقص .
احرار . أحرار
وقصار العمر
ندري
او لا ندري
قدر الانسان
اواه منك !
العجوز الاول : قدر الانسان
قدر الانسان
ضاع العمر

احترق العمر
العجوز الثاني : ها نحن نموت
ها نحن نموت
العجوز الاول : يثقلنا الذنب
يأكلنا الحقد او الرعب
آه ! آه !
العجوز الثاني : والآن الان
يا حسرة عمر قد كان .
يجري هذا كله
العجوز الاول : ويدور امام العين
العجوز الثاني : ويقال تعلم !
العجوز الاول : ويقال أنظر !
العجوز الثاني : كي تتعلم
تتألـم
تتألم تحلـم
العجوز الاول : بعد فوات العمر !
العجوز الثاني : بعد فوات العمر !
(يبكيان ويعودان كل الى سريره)
العجوز الاول : والآن نعود
منكسرين ومهزومين
كي نتمدد فوق فراش الموت !
العجوز الثاني : فوق فراش الموت
لا نبغي ان نعرف شيئا
لا نبغي ان نسمع شيئا
لنموت نموت أخيرا .
العجوز الاول : آه من يقوى
ان يدرك سره
من يقوى ان يكبح شره
العجوز الثاني : القدر ! القدر !
العجوز الاول : شدوا شعره !
ادموا ظهره !
دوسـوا فوقه
بالاقدام !
العجوز الثاني : حتى يرقد رقدتنا
ينتظر الموت !
(سكون)

العجوز الاول : لا زلنا مع ذلك نحيا !
العجوز الثاني : لا زلنا آه ! لا زلنا !
(سكون)
العجوز الاول : أخي ...
أنا أيضا ... فجأة
أصبحت وديعا
العجوز الاول : يكفي أنا ـ
العجوز الثاني : يكفي أنا
لم نحرم منه
بل واتتنا الفرصة
العجوز الاول : ورأيناه رأي العين .
العجوز الثاني : يمكننا تصديق الحلم
(يصمتان)

العجوز الاول : أخي .
العجوز الثاني : أنا أيضا جمدت اعضائي .
العجوز الاول : أواه !
لو كان خداعا ما نلقى

ومُجرَدْ وهم !
(يموت الرجلان العجوزان) . تسمـــع طلقتا رصاص . يظهر العاشقان مرة أخرى . لا يكـادان يلتفتان لما حولهما الا بقدر ما فعلا في المرة السابقة أو أقل . هناك جرحان داميان في جنبيهما) .

الفتاة : ما اعجب كل الاشياء .
تنسكب . تسيل .

الشاب : حقا
كل الاشياء عجيبة .

الفتاة : قد يوجد شيء
واذا هو فجأة
يصبح شيئا آخر .
كل الاشياء تزول

الشاب : تنسكب . تسيل .

الفتاة : تومض فجأة
تبرق فجأة
ترعد فجأة
تصرخ فجأة

الشاب : انطلق رصاص

الفتاة : وتعود الكرة
ويحل ظلام
يتبعه النور

الشاب : ويجيء الضعف
تتبعه القسوة

الفتاة : تعال .

(يرقصان . يلمحان البقعالحمراء في جنب كل منهما ، ينزعجـــان لحظة ثم يستمران في الرقص . يتوقفان فجأة) .

الشاب : أحس الخوف .

الفتاة : وأنا أيضا .

الشاب : ولدت في نفسي رغبة .

الفتاة : وأنا أيضا .

الشاب : اقوى رغبة .

الفتاة : كل الاشياء عجيبة .

الشاب : نامي ...

الفتاة : نم ...

الشاب : الذي لا يدرك حالته كما لا تدرك هي ايضا حالتها (فلنرقد في حضن الرغبة !

(يتلفانحولهما ويلمحانالعجوزين يقذفان بجثتيهما من على الفراش ويرقدان في مكانهما . كلاهمـــا صامت وعيناه مفتوحتان) .

الفتاة : نفسي تشتاق لرقصة .

الشاب : وأنا أيضا .

الفتاة : ما رأيك أنت ؟

الشاب : ما رأيك ؟

(يضحكان)

الفتاة : هذا الالم .

الشاب : ألمي ؟

الفتاة : لا أقدر ان ارفع جسدي
ولذلك سأحرك كفي .

الشاب : وأنا رأسي

(تحرك اصبعهـا ويحرك رأسه . فترة صمت)

الفتاة : خطرت لي فكرة

الشاب : الهام ؟!

الفتاة : ويلي ! ويلي !
بل نبوءة !

الشاب : يجب علينا أن ننهض ..

الفتاة : فلنصنع هذا يا حبي ..

(ينهضان من الفراش . البقعـة الحمراء انتشرت على جانبيهما كله ، وهما يدركان ذلك الآن)

الشاب والفتاة : لا بأس ...
يمكن مع ذلك ان نرقص !

(يرقصان)

الشاب (فجأة) : أنت !

الفتاة : هنا بجوارك !

الشاب (وهو يواصل رقصه) : أين الآن ؟

الفتاة (وهي تواصل رقصها) : هنا ..
وقريبا منك .

الشاب : حسن .

الفتاة (فجأة) : انت ؟

الشاب : ماذا ؟

الفتاة : حسن .

الشاب (فجأة) : يا طيبة القلب ،
حبي أنت ،
يا نبع حنان لا ينضب .

الفتاة : ما هذا ؟
لا . لا .
أنسيت الرقصة ؟!

الشاب : لك ما شئت .

(يتحركان الحركة الاخيرة . تبدأ الفتاة في الفناء بصوتخافت .)

الشاب : أسمع صوتك .

(تبدأ الفتاة في الكلام مع نفسها بصوت خافت)

الشاب : أسمع همسك .

(تسقط الفتاة ميتة . الشـــاب يغني ويكلم نفسه . يصلبصعوبة الى أحد الجدران . يستند اليه ويقول للمرة الاخيرة :)

الشاب : اسمع ؟!

(ثم يسقط ميتا)

الى بهلوانات المسرح

— ١ —

ماذا يضمر
ويحضّر
للشعب المسكين ؟
... لا تنتظروا فعل الزمنِ
الجسم تخدّر
فلتمخَر في اللحم السكينُ !

— ٢ —

أتقنتم توزيع الادوار
يا أهل المسرح
فليرفع للجهر ستار
يخفيكم عن بعض الابصارْ ...
لنشاهد كيف سيسكر جرح ينضحْ
يوما من تقبيل الخنجرْ !

— ٣ —

نضجت أكباد ذبائحكم
في شمس الايام

فلتملأ أطباق الشبع
لبطون الجشعِ ...
ولتصدح للحفل الانغامْ ...
فحناجر أبواق الاعلام
واكف الجوقة حاضرة
أبدا لسخاء ولائمكم
والوعد المتلألىء ... والجوع
وشعارات الثورات مفرغة
من كل الطاقات مهيأة
للشعب المخدوع !

— ٤ —

لا ترتقبوا بغد أمر
فجميع ليالي الامة خمر
لا عرق في شعبي يتنزّى ...
يغلي بالنقمه

والملك الضليل المستنجد في ذلّ
بجيوش الروم
سيعود فؤادا يتفطّر
أسفا اذ يخذله قيصر !

— ٥ —

مَمّ يخشى الحرسُ الاسود
والعتم تمدّد

في الليل الفاشيّ الغادر
وتوسد
جثمان الشاعرْ
لا خاصرة « سيارا نيفادا »
تنزف من طعنة خنجركم
لا « لوركا »
مثقوب الصدر
في يوم يبكي ...
لا نجمه
تتوهج في هذي الظلمه
لا عين ترنو ... لا قمر
في غرناطة أو فانوس
يرجف تحت الريح ... ينوس
والشارع افعى سوداء ...
حبل مشدود ...
وتر !
للصمت المرهوب ولا اثر

للام الثكلى اذ تدنو
لترى النصلْ
مزروعا في الظهر !

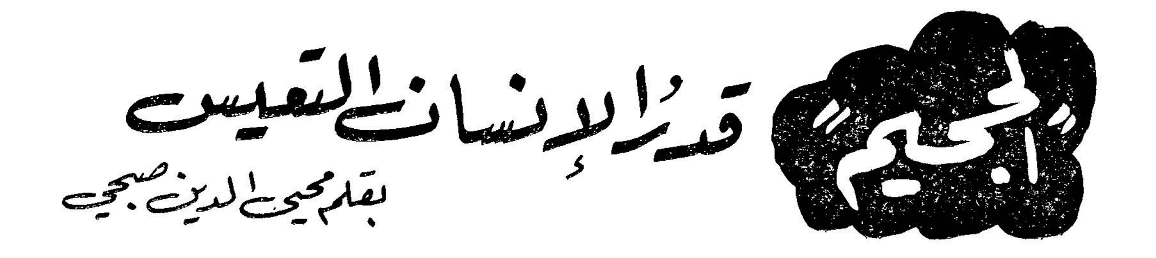
— ٦ —

لا ترهب يا فردينان
ملك الحمراء ولا
جيش الحمراءْ
فأبو عبد الله صغير
وربيب نساءْ
طفليّ الدمع
اذ يعجز عن بأس رجولات زانتْ
بجلال الفار الاجدادا ...
والقائد سكّير ...
تغريه الشقراواتُ ويلهيه التبذيرْ
والقاضي المتشبث ايمانا بكتاب الشرع
مشنوق بحبال الميزان
في باب العدل !

— ٧ —

لا تحسب يا « ابن زياد » اني
لجنون الاعصار المتلوّي في ليل النفس
أهرب عبر قفار اليأس
فأنا يا « طارق » لا أنسى
ان البأسا
عنقاءٌ اذ تفنى
تبعث تحت رماد الامس
من جذوة ارث يتحدّى
بالوهج المجتاح الكفنا
يحرق يوم الفتح السفنا !

فؤاد الخشن



« انني أومن بأنه لا وجود تجاه العقل والقلب ، المخلوقين من نداءات لا تفنى ، الا لسراب ما يناديان به .

« انني أومن بأنه لا توجد حولنا في جميع الجهات ، الا كلمة واحدة هي تلك الكلمة اللامحدودة ، التي تبرز وحدتنا وتعري اشعاعنا : لا شيء .

« انني أومن بأن هذه الكلمة ـ لا شيء ـ لا تعني عدمنا ولا تعاستنا، بل تعني ـ على العكس ـ تألهنا وتحققنا ، ما دام كل شيء فينا » .

بهذه الكلمات يختم هنري باربوس روايته المذهلة «الجحيم» (١) . وهي تكثيف لكل اقتحامات القلب الغربي للمجهول ، مزودا بالطريقة العلمية ، بدلا من الطريقة الصرفية .

وفي كلتا الطريقتين ـ الاستقرائية العلمية الغربية ،والطريقة الصوفية الحدسية الشرقية ـ يلامس قلب الانسان حدود المجهول . ويتساءل عن معنى الحياة وسر الالم ودواعي المعاناة ، ثم يذعر حيال المرض والهرم والموت ، ويفغر فاه بصيحة مبحوحة تجاه المصير .

ان الانسان مخلوق متصل باللانهاية . والجهد الانساني بأكمله ليس سوى محاولة لتحديد غير المحدد ، وتقييد اللانهائي . فالانسان قد أعطى للانهائي أشكالا ، ثم وجدها لا تشفي له غليلا فحطمها : لقد قيد الحب بالرغبة ، والرؤيا بالفن ، والطاقة بالعلم . ثم وجد ان كل ما فعله باطل لان المجهول ظل مجهولا ولان المصير غامض واللانهائي ما زال في قلبه سديما لا ينحصر في اطار . فوجد ان عليه معاودة البحث في قلبه من جديد ، على اعتبار ان البحث خارج الوجود الانساني عن حل لمشكلة الانسان ليس سوى تأمل في فراغ .

فاذا آمنا بأن اللانهائي موصول بالقلب بحبل سري ، امتلأنا ثقة بالانسان كمصدر للقيم ، وعزفنا عن البحث خارج النفس البشرية ، ان ما حولنا من مخلوقات وأكوان ليس شيئا . وان ما فينا من توق لا نهائي هو كل شيء . وما دمنا نحن كل شيء في هذا الوجود فيجب أن تزيد ثقتنا بأنفسنا ، أي أن يزيد ايماننا بالانسان وقدرته وانجازاته دون الرجوع الى قوة عليا ، ودون انتظار يد فوق الانسان تنقذه من شرط وجوده ـ ان كون الانسان وحيدا في هذه الحياة لا يعني أن يشعر بالتعاسة ولا بالعبث ولا بالعدمية ، وانما يجب أن يزيد ذلك من قدرته على الخلق والابتكار وتحقيق العدالة والسلام على هذه الارض . اذ ما دام هذا هو مصيرنا الوحيد على هذه الارض ، فيجب أن نحسن صنع هذا المصير وتوجيهه .

وهنري باربوس من كبار المثقفين الانسانيين الذين بذلوا عنايتهم ومحبتهم لقبول التراث الانساني ، وجني أحلى ثمار الفكر الغربي بحكمته وثقافته ، كما انه من الذين وثقوا بالانسان ، عقله وعلمه ومكاسبه ومستقبله ، وآمنوا بقيمة التضامن الانساني والجهد . وهو على الاجمال من المفكرين المتفائلين الذين يبشرون بمستقبل تسوده نزعة انسانية خيرة في شكل ديمقراطي واشتراكي .

وقد استطاع باربوس بحسه المأساوي ونظرته الشمولية، أن يعرض علينا مفهوماته عن الحياة والتجربة الفنية ، في رواية « الجحيم » ، بنبض ودفء قل لهما مثيل . فبطل رواية « الجحيم » شاب يقيم في فندق ، ومن ثقب غرفته يتاح له أن يطلع على ما يجري في الغرفة المجاورة . وهو بهذا الوضع الذي يستطيع فيه أن يرى كل شيء دون أن يراه أحد ، يفاجيء الاشياء وهي تحدث كما هي . انه يتمكن من أن يطلع على ما يفعله البشر في خلواتهم . ومن وراء معرفته بأسرار البشر، يعرف أسرار الحياة البشرية بأكملها .

ويكون بهذا الوضع واقفا فوق البشرية ، فهو بين الكائنات ، ومنها ، ومنفصل عنها في آن واحد . وبذلك يرى ما لا يراه الناس حين يكونون في غمرة الحياة ، ويعرف كيف تنقلب الابتسامة احتضارا ، وكيف يصبح الفرح شبعا وينحل العناق وتتراخى الايدي المشتاقة .

كل ذلك يعرضه علينا باربوس في قصتين رئيسيتين في الرواية ، وعبر آلاف الملاحظات الذكية والقصص الجزئية . واحدى هاتين القصتين تقص علينا حكاية الفرح والحب والشعر واللذة والحيرة ، أما الاخرى فتروي ما تبقى ...

والمعجز في كل ذلك ان المؤلف استطاع أن يصور كل هذه المشاهد ومعها مشاعر البطل أيضا ، من خلال هذا الثقب ، دون ان يقع في حيز الروح المسرحية ـ باعتبار ان مكان الاحداث واحد ـ ودون ان تطغى الاحداث على شخصيات الابطال . فقد وردت هذه الشخصيات واضحة الصفات والخصائص . حتى لنكاد نسمع الشيخ المحتضر وهو يناقش القس ، ونتملى من لهجة الشاعر وهو ينشد قصائده ، ونسمع تنهد ايميه وهي تشكو للشاعر فراغ أيامها مع زوجها ، وتقول لحبيبها الشاعر :

« لم يكن يحدث لي شيء . كانت حياتي ميتة بيد انه كان علي أن أحياها . لم يكن من الممكن ان تدوم هذه الحال . لم اكن أستطيع

---

(١) من ترجمة جورج طرابيشي ، منشورات دار الآداب ـ بيروت.

أن أكره ، لمدة طويلة ، الرتابة والعادة . ولم يكن الايمان يشفيني : فأنت لا تملأ فراغ أيامك بالدين ، بل بحياتك الخاصة .

« عندئذ وجدته .. وجدته ذلك الدواء :

« الشر . الشر ! الجريمة ضد السأم . الخيانة لتحطيم العادة . الشر لاكره الحياة أكثر مما تكرهني . الشر ، كي لا أموت !

« وحين استوت علاقتنا حمدت لنفسي انها تمردت ومزقت قدري . لقد أصبحت أتذوق الاخطار التي تهب الساعات طعمها ، والتعقيدات التي تغني الحياة . .

« والآن ، اعلم جيدا انني احببت نفسي معك ، وكذلك أنت . ان عندك ميلا ليس عندي ، ما دمت لا أحس باللذة . وكما نرى ، نحن نعقد مساومة : فاحدنا يمنح الآخر احلاما ، والثاني متعة » .

وهكذا ، حلت ايميه مشكلة الرتابة ، بالخيانة الزوجية وما يعقبها من مخاوف وهواجس ، ترى فيها ايميه غناء لحياتها ومتعة ، ما دامت تضع الجريمة ضد الرتابة . لكنها مع ذلك ، تعلم ان المرء لا يخرج من ذاته ، حتى في أنقى حب في العالم ، لذلك سرعان ما تكتشف المساومة وتقرها . اما نحن فنعلم ان ما يجمع بين هذين الكائنين ليس الحب ، بل كان الرجل يندفع نحوها بسبب رغبته فيها ، وكانت هي تقبل عليه بسبب حاجتها للانفلات من حياتها . لكنها لا تلبث في موقف آخر ان تقول :

« ما الفائدة ؟ لا شيء مجد . انني وحيدة بالرغم مما حاولت أن أفعله . فليس بالشر نتوصل الى السعادة ، ولا بالفضيلة . اننا لا نتوصل اليها البتة . ان أفكارنا ، كبيرها وصغيرها ، ليست الا لنا . كل شيء يرجعنا الى أنفسنا ويحكم علينا بأن نعيش وحيدين . ان الحب شيء جنوني دوما ، وأي عاشقين يعيشان معا يظلان غريبين » .

واذ تكون في فترة الكآبة هذه ، تفقد سيطرتها وتستسلم لعشيقها ، الذي يقول لها منكسرا بعد ان ينتهي :

ـ لا نستطيع أن نمنع أنفسنا من ذلك . انه لقدر !!

أما بطل الرواية ـ الذي لا نعرف اسمه والذي يشاهد الحوار والعملية من الثقب ـ فانه حين يرى الرجل يشيح بوجهه عن المرأة بعد أن ينتهي منها ، يصيح مذعورا :

« أين الله ؟ لم لا يتدخل في الازمة الفظيعة المتكررة ؟ لم لا يمنع بمعجزة ، المعجزة الرهيبة التي يصبح بها ما هو معبود ، مكروها بسرعة او ببطء ؟ لم يحفظ الرجل من الموت الهادىء لكل احلامه ، ولم لا يحفظه أيضا من كآبة هذه اللذة التي تبزغ من جسده ، وتهوي عليه بعد ذلك كبصقة ؟

« هذان العاشقان ، سيبحثان من جديد عن عزاء ، خلال جسديهما المتلاصقين ... سيستولي عليهما من جديد التوتر العظيم المميت وقوة الخطيئة المتشبثة بالجسد كمزقة من الجسد .

« وستخيف انطلاقة حلمهما وعبقرية رغبتهما الانفصال من جديد ، وتلقي حوله الشك ، وتسمو بالدناءة ، وتعطر القذارة وتطهر أكثر أجزاء جسميهما لعنة وظلمة . هذه الاجزاء التي تؤدي أيضا الوظائف الملعونة وتصعب عليها لهنيهة كل عزاء العالم .

ثم حين يتبينان انهما قد قيدا ، بلا جدوى ، اللامتناهي بالرغبة ، سيعاقبان من جديد ، دوما من جديد ، على عظمتهما » .

وهكذا نجد أنفسنا ـ ونحن في ذروة الموقف الدرامي ـ تجاه وحدة النفس الانسانية وانغلاقها على ذاتها ، وخيبة أملها في الحب ، وفشل الجنس في أن يستهلك غير توتر اللحظة الحاضرة ، وذعر الشاهد « المتفرج » من الشرط المفروض على وجود الانسان . لذلك فان ايميه تبكي وحدتها ، والشاعر يشيح بوجهه فرارا من أية مواجهة . والعاشقان في موقفهما هذا ، ينظران الى أبعد من الجسد ومن الفعل المنقضي ، بكلامهما على هذا النحو . انهما يرزحان تحت عبء احساس بحقيقة قاحلة ، وهما يفكران بانهما قد حققا ورفضا وعادا أكثر من مرة ، عبثا ، الى مثلهما الاعلى الجسدي الهش . وهذا ما يجعل للحادث ووصفه طبيعتين مصيريتين ، ويربط الجسد بالتوق الانساني اللانهاية ، وليس بالافرازات الوقتية للهرمونات .

ان العاشقين يشعران بأن كل شيء يمر ، يهترىء ، ينتهي ، وان الروابط بينهما ليست دائمة . فالتوتر الشديد الذي أثاره الحب في حياتيهما بدأ يتراخى ، وتنحل قبضته عنهما شيئا فشيئا ، لذلك تسقط من فم ايميه صيحة احتضار ، وهي الى جانب الشاعر :

ـ أواه ! حبنا الكبير . حبنا العظيم . انني أسلوه شيئا فشيئا .

لكن هذا ليس كل ما في الامر . ان لدى ايميه شعورا آخر . ينبع من صميم عزلتها ويتصل بصميم ذاتها ، ويزيدها يقينا بانها وحيدة متفردة ، بالرغم من ان حبيبها قربها ، وصلاتها كثيرة :

« ـ هوذا الفرح : انه الزمن الذي يمر ويغيرنا . انني أشيخ . لقد خالطت شعري بضع شعرات بيض ، وسوف تتلوها شبكة تجاعيد ، ثم بلاط القبر . الموت في كل مكان : في قبح ما كان جميلا مدة طويلة ، في قذارة ما كان نقيا صافيا ، في عقاب الوجوه التي كانت غزيرة ، في نسيان ما هو بعيد . اننا نلمح الحياة لمحا . وليس ثمة وقت الا لرؤية الموت . سيأتي يوم لن يعود لي فيه وجود . انني أبكي لانني سأموت حتما .

« انت تعرف حق المعرفة ان الارض تنتظر توابيتنا . وانها ستحصل عليها ، في وقت ليس ببعيد .

« ان الزمان أقسى من المكان . ان في المكان شيئا ما ميتا ، لكن الزمان فيه شيء مميت . أواه . أوقفه . أوقفه . أوقف الزمان الذي يمر ! لكنك لست الا رجلا مسكينا ، لست الا قليلا من الوجود والافكار التائهة في أعماق غرفة . واني لاسألك أن توقف الزمان .. أسألك أن تمنع الموت » .

كانت ايميه أشبه بحواء ، وهي تسأل آدم عن شجرة الخلد . وكانت مستعدة للتضحية بكل شيء خوفا من الموت .

وقد جاء آدم في الرواية على صورة شاعر ، وجاءت الرؤية الشعرية انقاذا للمرأة من أن تسقط في خطيئة اليأس ، قال لها الشاعر :

« ـ اسمعي ، لقد تخيلت مرة مخلوقين يشارفان خاتمة الحياة ، ويتذكران كل ما قد تألما منه . الرجل والمرأة مؤمنان ، وهما سعيدان بالموت لان الحياة حزينة ، ولانهما سيعودان الى الفردوس حيث البياض والنور ، ويغادران الحياة الارضية التي هي ظلام . اما هما فنورا يريدان وظلا كانا . وحين يتأكدان من الموت يحمدان الله . ويشرق فعل الحمد كالفجر . ويخطر لهما أثناء تضرعهما انهما يريدان ان يتعريا من ظلمة الحياة الارضية ، فيتذكران الولادة والالم والمرض والعمل المنهك وأولادهما الذين هجروهما بعد أن أحبوا . ولا يملك الزوجان الا أن ينظرا الى الحب الذي عاشاه مع العناء وقد مزجا به ـ طوال الليالي ـ الراحة مع الحنان . أما الحب فقد تلاشى ولم يعد مثيرا . ويتلامح الفردوس على الارض من خلل الآمال والانفعالات والصبوات التي تحجبها الدناءة الانسانية .

« لقد اشتهى الرجل كل شيء : مال الغير ومصير الغير والمجد والشهوة والجحيم . لكن المرأة تصرخ به : الام سنصير ؟ يا الهي . لا أريد السماء ! وماذا يفعل الله للبشر ؟

ويفرقان في وهدة اليأس ، لكنهما يتقاربان ويصنعان الحياة من جديد ، وهما أكثر انفعالا بتعرف أحدهما على الآخر من خلل الرغبة والذكريات . وهكذا تبلغ الحياة ذروة وجدها الكامل في الحياة الآفلة . ويصيح الرجل :

« ما أجمل أن يبلغ الانسان خاتمة أيامه » ...

ثم يتبادل اللذان لن يتالما بعد الآن وداعا رهيبا تنتهي عنده المأساة » .

وهنا تسأل ايميه شاعرها :

ـ لم لم تقل لي هذا كله حين سالتك ؟

فيجيبها :

ـ ما كنت تستطيعين أن تفهمي ذلك آنذاك . كنت قد غامرت بحملك المقبض في طريق لا منفذ له .

هذه هي الحقيقة : انها لا تمحو الموت ، انها لا تبطىء الزمان ، لكنها تجعل من هذا كله ، ومن الفكرة التي لنا عنه : العناصر الاساسية لذواتنا . ان السعادة بحاجة الى التعاسة ، والفرح متصل مع الحزن. وقلبنا يختلج بفضل تعلقنا على صليب الزمان والمكان .

ان القصيدة لم تغير واقع المصير الفردي ، لكنها علمت المرأة ـ وعلمتنا ـ الا نحلم بنوع من تجريد باطل ، بل علينا أن نحافظ على الرابطة التي تصلنا بالدم والارض .

ان السكينة التي ترين على المراة بعد انشاء القصيدة برهان على ان الحياة تنتصر على التجرىد ، كما تنتصر الرؤيا على الخوف . ان آدم وحواء ، والشاعر وعشيقته ، والرجل والمراة ، يعانون من مشكلة واحدة : معنى الحياة وطعم الموت . وكلا الزوجين ينتصران على سؤال : الام سنصير ؟ لانهما يعلمان انهما سيصيران الى ما لم يكونا عليه قط ، ويكتشفان ان السعادة تعيسة لانها لا تظهر الا من خلال المعاناة في سبيل اتحاد اللانهائي في ضمير الانسان .

***

الى هذا الحد من الرواية ، والحب مشهد ، والشهوة مجسدة ، والرؤيا انشاد ، والخلوة نجوى ، والموت فكرة خاضعة للنقاش ، وأبطال الرواية أصحاء معافون لا همّ لهم سوى نزواتهم وتأملاتهم في أوصاب الحياة .

أما فيما تبقى من الرواية ، فيتم عرض بقية فصول الحياة الانسانية ، وما فيها من عذاب وكرب وصمت أبدي ، وتجدد وتناسل وتزايد وحب يسع الحزن والفرح والتوق والذكرى والنسيان والمرض والاحتضار . ان الكاتب يعرض علينا وجهي الحياة .

يشاهد البطل من خلال الثقب قوما يحلون في الغرفة المجاورة له : شيخ وامرأتان ، احداهما حامل والاخرى صبية جميلة . نتبين من حديث الكهل انه مثقف خمسيني ملأ حياته بالاسفار وفارق وطنه ولازم الصبية الجميلة التي كانت خادمة له ، فاستحالت العلاقة بينهما ـ بفضل تضحيتها وصبرها وصباها ـ الى حب صوفي ووجد عميق .

فجاة ، وبعد ان رأيناه حيا ، ممتلئا ذكريات وصبوة ، نعلم من حديثه انه مصاب بمرض قتّال . ففي حلقه سرطان قد يؤدي في كل ساعة الى القضاء عليه عن طريق انسداد مجرى الهواء . ويكون حضور طبيبين للكشف عليه فرصة يستغلها الشاهد ليسمع نقاشا اتسع بينهما حتى شمل كل اسباب الموت .

فهما يريان ان جرثومة السرطان مثل الحيوان المنوي ، عضوية لامتناهية الصغر وقابلة للتكاثر السريع . غير ان تكاثر الحيوان المنوي في الرحم تكاثر بنّاء ومنظم ومحدود ، اما التكاثر السرطاني فلا يقف عند حد ولا يتخذ أي شكل . ان السرطان هو الشيء اللامتناهي في عضويتنا . ولعل جرثومة الموت واحدة في كل الامراض : فجرثومة السل تحدث التدرن ، ومثلها جراثيم التيفوئيد وكل أنواع الخراجات . ولكن هذه النظرة التبسيطية التي توحد معنى الموت ذات المظاهر المتعددة لا تؤدي الى حل المشكلة . فالاصحاء يهرمون ، والهرم يؤدي الى الموت ، والهرم ذو طبيعة حتمية ومجهولة . وفضلا عن كل هذه الشرور التي تحيط بالانسان ، يجب أن نتذكر الحروب والحوادث العديدة . حقا ان الموت في كل مكان !!

يخرج الطبيبان . ويدخل المريض الكهل المحكوم بالموت ، وهو يتحدث عن فن النحت والهندسة . وكيف ان واجب الفنانين اعادة صنع كل شيء ببصيرتهم العظيمة التي تساعدهم على الخروج عما هو طبيعي ومألوف .

في ليلة وفاة الكهل ، تضع الحامل حملها ، ويعقد الكهل قرانه على الصبية كي ترثه ، ويعترف لها بانه أحبها طويلا واشتهاها طويلا . وفيما يكون على سرير الاحتضار تتعرى امامه ليملأ عينيه من محاسنها ، وتجلس أمامه : صبوة ليس لها تعبير . ويحدث الكهل صبيته عن طفولته وفتوته : لقد أحب في وطنه البعيد فتاة ونظم لها الاشعار ، فاجتاح المدينة وباء أودى بها ، وعندما ماتت أوصت ان تدفن بثياب العرس وأن يدفن معها ديوان الشعر الذي نظم من أجلها . لكن شهوة المجد دفعت به بعد ثلاث سنوات الى نبش القبر واسترجاع الديوان ..

ويا للفجيعة ، حين اكتشف ان القصائد ليست بالجودة التي كان يتصورها : لقد انتهك السر واستباح الحرمة في سبيل شهوة ظالمة وسراب مجد لم يتحقق .

بموت الكهل يغرق بطل « الجحيم » في غمار تصورات مظلمة عن المصير البشري : ان في بطن الارض أضعاف أضعاف ما عليها من الاحياء . وسوف يموت هو ، ويلتهم دود الارض جسمه . يرجع الى كتب العلم ويستعرض أدوار تفسخ الجثة وانواع الحشرات التي تتعاقب عليها ... ففي ثلاث سنوات يعود الجسم الى التراب ... التراب المكون من ذرات لا وزن لها ولا شكل ، ومع ذلك فهذه الذرات هي التي تؤلف الارض والكواكب والشمس ثم سائر الشموس في الافلاك التي لا نهاية لها والتي تمتد مع ذلك في فراغ كوني بلا نهاية يغلف كل شيء .

لانهايات متعددة تعددا لا نهاية له .. لانهايات في الكون من حيث عدد الذرات وعدد الافلاك وعدد الفانين وعدد الاحياء .. ولانهايات داخل الانسان الذي يحد الشوق بالرغبة ، والرؤيا بالشعر ، والطموح بالامتلاك .

ان العلم عاجز تماما عن فهم هذه اللانهايات والاحاطة بها ، بله السيطرة عليها . والدين يقين يمنح وجوده من مدى ايماننا به .

فما هو الشيء الاكيد ؟

اننا لا نستطيع أن ننفي فكرتنا عن العالم ، لكننا لا نستطيع أن نتيقن ان العالم موجود خارج فكرتنا عنه . ان أزلية العالم وأبديته كذبتان زائفتان ، لانني انا الذي أعطى الكون صفاته من خلالي ..

« أنا افكر فانا اذن موجود » . ومن خلال افكاري يتخذ الوجود شكله الذي أراه عليه . ومن هنا تأتي حقيقة ان الانسان وحيد ، ولا شيء يخرجه عن عزلته . ان الانسان موجود داخل افكاره . وهو ـ حتى اذا اطلع على الحقيقة ـ لا يشعر باي عزاء ، لانه يظل وحيدا مهجورا في جحيم الحقيقة .

ان بطل باربوس الذي كان شاهدا على الحياة الانسانية يغرق في النهاية في تعاسة وهموم ذاتية تسلط عليه الهواجس والكآبة كعقاب على جرأته ، مثله في ذلك مثل بروميثوس الذي سرق النار من الالهة فسلط عليه عقاب ينهش كبده كل مساء .

لكن الانسان الذي أوتي القدرة على اكتشاف الحقيقة ، وهب أيضا الجرأة على مجابهتها ، لذلك يقول بعد احد المشاهد :

« آه ! لست

آسفا على انني انتهكت السر البسيط الرهيب .

ربما سيكون مجدي الوحيد ، انني عانقت هذا المشهد بكل مداه ، وفهمت منه ان الحقيقة الحية أعظم حزنا وسموا مما كان بمقدرتي حتى الآن أن أظن » .

وكفى ذلك فخرا للكاتب أو للانسان العادي .

محيي الدين صبحي

ورق العتمة والضوء في كتاب الفاجعة

ترسّمتُ خطو الزمان ،
اشتهيت تناسخ خطوي ،
ووجه المدينة زهر النحاسْ ..
وليل المدينة شباك حلم
وطفلٌ يقود خطاه النعاسْ ..
هو الموت في لحظةٍ
واشتباك الدقائق عبر المنافي ..
ترسمتخطو الزمانالقريب.. القريب
سقطت وراء الجدار ،
وكررت موتي ..
أتدري الرياح بما أودعتها العصورُ ،
احتميت من الرعب ،
كانت تمد خطاها الدقائق ،
والضوء يبر.. يخضرّ ،
تذوي المدينه ..
وتبهت في لوحة-الصمت ،
وحدي أدوّم ظلا ،
يعانق كل الفراغ ،
وكل الخواء ،
انكسرتُ مرايا لنجم أطارده ..
أين رحلتنا القادمه ؟..
أشدّ اليدين على الطير ،
كي لا يفرّ الزمان ..
وتذوي مدينة كلالرغاب وكلالمطر..
وتكبر فيّ المسافه ..
وهذا الطريق الذي ينحني ،
تحت قلبي تماما ..
وهذا المساء الذي يستريح علىبابه،
كل ما عابر ،
وهذا الزمان الذي لا يضيء ..

●

أهذا هو الموت تحت الجدار ،
يمر كنهر خفي ،
تلمسته وارتجفت من الهول ،
كان قريبا طريًا ،
يغمغم بين الهياكل ،
يقرأ فاتحة الحزن ،
كان امتلاء يغطي
خرائب لا تنتهي ..
وفي الضوء والرعب يولد شكلٌ ،
لايّ فضاء ،
لايّ طريقْ ..
وفي الضوء كان انكسار الكثافة ،
والرغبة اللامعهْ ..
وطاردت ظلّي النبيل ،
تحدّثتُ ،
صادقتُ ،
خيّمت في قاع ساقيه ،
أدوّم ظلا ،
وظلا أذوب ..
صرخت من الوجد ،
هذا النعاس الغريب .. الغريب ..
يخدّد وجهي ،
بنهر الجنون ،
اقتسمتأنا والفراغعشاءاخيرا..
وصليت ،
كنت أنا والجنون ..
مساحة هذي المدينهْ ..

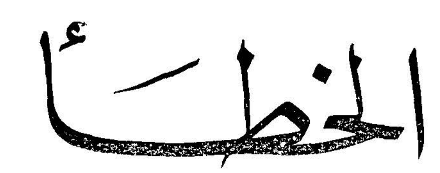
●

وكانت تمد خطاها الدقائق ،
لا شكل للموت يقرأ تاريخه
في كتاب الذبول ..
تذكرت نصفا لآية حب ،
يرتلها حجر في الطريق ..
تذكرت نصفا ،
يسير كنهر ،
مددت يديّ لنهر يمر ،
وأحببت غيما ،
تشهيت وجه الحبيبة ،
هل أنت منفى ..
كتبت على سوره آية ،
يا جبين الحبيبه ..؟
وقدت خطاي اليه ،
فأخطأني السهم ،
والعمر طفلٌ
يحاول فكّ الرموز ..
لعلك شارة ضوء تحن الى البحر ،
ختماً على الباب ،
يخفي المدينة عني ..
قرات رؤاي لديك ،
احتميت من البرق جذرا ،
تعرّى بموج الغرابة والذهول ..
تقول المسافه ..
بان العصور اجتراح
تقول المسافه ..
بأن العصور حنين شمس ،
يسافر في زوبعهْ ..

●

أأنت افتتاح الطريقِ
لمملكة لا تجيء ..؟
ولكنها تقرأ الآن وجهي ،
كتابا على سورها ..
هو الليل والحب والموت ،
في غربةٍ ،
للعصافير لون الازاهير والعشبِ ،
للذكريات اتساع السماء ،
لقلبي اصطفاق الرياحِ ،
جنون الاغاني التي عشقت قائلها
وماتت ..
هو الصمت في مهرجان الخصوبة
والرغبة اللامعه ..
(أعمري حنين لعمرك ،
عشب على حد آه ربا ،
لهفة للمياه الصديقه ..؟)
وأنت امتناع السنين ،
احتضار الوصول ،
بعيدا .. بعيدا ،
تغلغل بين الجذور مياه الاغاني ..
وتخضر في نشوة النارِ ،
وجهي انتماء لعينيك ،
يسقط في روضة النارِ ،
افتراعا ،
لزهر البلاد ،
تخطيت عمري لديكِ ،
فعرّشت دالية ..
تعالي نكملُ أيامنا يا صديقه ..
بذاكرة الاغنيات التينسيتقائليها..
تكسرت عمرا
وشعرا
ودمعا
مرايا لضوء الفجيعة ،
هل أنت منفى ،
كتبت على سوره آية
يا جبين الحبيبه ..
وكررت موتي
وكررت موتي
وكنت الرموز التي افتديها ..

الكويت **محمد الاسعد**



الخطأ

قصة بقلم برهان الخطيب

يسقط الثلج ويغمر ساحة المنزل الخلفية الملأى بهياكل الاشجار الجرداء ويهبط منه هدوء وصمت يخيمان على الساحة ويتسربان الى الغرفة ، حتى ان ((تميلا)) عندما تأتي الى الفراش تختفي تحت الغطاء كقطة مقرورة. لا تفعل شيئا ، فقط تضع رأسها تحت ذراعه وتسكن هناك وهي تصعد نحوه نظرة متضرعة .. واذ يطول الصمت وهو لا يفعل الا التحديق في سقف الغرفة تمد يدها وتداعبه ، تقول :

ــ كو .. كو ..

وفي المرة الاخيرة لم يحتمل عندما قالت ((كو .. كو ..)) فاجاب بحدة :

ــ يكفي سخافات !

فتعكرت عيناها بسحابتين واضافت بلهجة مستسلمة وهي تشير الى بطنها بذقنها :

ــ انه هناك وأنت تحدثني بخشونة هكذا !

مرت فترة صمت قصيرة . ثم قال ببطء وبصوت متورم :

ــ انها غلطتي .. ينبغي ...

الا انه لم يكمل ، وصمت ..

.. كان الحشد صاخبا . توقفت سيارات كثيرة في الشارع المنحدر حول الجبل ، وصفر شرطي المرور . هرع أناس آخرون من أبواب البارات ذات الانارة السريعة وفرغت بعض الكراسي في مقهى أوتيل ((اكسلسيور)) وأطل اخرون برؤوسهم من نوافذ مقهى ((الشامات)) . خلف سور الناس على الرصيف ، سمعت صرخة أخرى قوية ، لم تكن صرخة استغاثة هذه المرة انما صرخة الم . ثم التفتت الرؤوس بعد ذلك نحوه الى الوراء ، وساله رجل :

ــ هل تعرفها ؟

اقترب من الحشد قلقا ، القى نظرة .. الدم ينزف من فم الفتاة المطرحة على الارض ، وفوقها شاب أسمر ، أنيق جدا ، يلهث وعلى وجهه خدوش احدثتها اظافر حادة قوية وفي عينيه نظرة حقد وتحد . اجاب مستغربا كمن يتحدث مع نفسه :

ــ لا ادري ..

وساله نفس الرجل مستغربا ايضا :

ــ ولكنها كانت تستنجد بك وتناديك باسمك .. ألست يوسف ؟

وكان ما يزال يتطلع باندهاش وتأثر نحو الفتاة المطرحة بين الارجل في بقعة شبه دائرية تحجب العتمة فيها الرؤية الواضحة ، فكر كالمتحدث مع نفسه :

ــ اجل اسمي يوسف .. ولكني لا أعرفها .. لا ادري ..

وعندما ارتفعت نظرته نحو الشاب الاسمر المخدش الوجه ، شق هذا بيديه الحشد منفعلا واتجه نحو سيارة كورفير حمراء لامعة تقف وسط الشارع ، مفتوحة الابواب ، جلس خلف المقود واندفع فيها فانغلقت الابواب تلقائيا . كان البوليس قد حضر وأخذ بعضهم يفرق المحتشدين ، وأشار احدهم بعصاه نحو مكان خال الى جانب الرصيف توقفت عنده سيارة الكورفير الحمراء . ومكث الشاب في مقعده خلف المقود يحدق نحو نهاية الشارع الملتفة حول الجبل بعصبية . قال رجل من بقية الحشد الملتف حول الفتاة المغمى عليها :

ــ انها غلطة كبيرة أن يضرب شاب فتاة في وسط الشارع هكذا .

وقال آخر وهو ينظر نحو يوسف مستخفا :

ــ انها غلطة الاخ .. كانت تستنجد به ولكن كان كأنه لا يسمع .

واعقبت امرأة بغضب :

ــ انها غلطتكم أنتم .. رجال ! وكل ما فعلتموه هو التفرج على هذه المسكينة !

فأضاف آخر بلهجة متثاقلة كمن ينهي الحديث :

ــ ليست غلطة .. ساقطة نالت ما تستحق ..

وبعد أن أنهى رجل بوليس استجواب أحد المتجمعين ، وضع يده على كتف يوسف وسأل بصوت نسائي ناعم :

ــ انت تعرف انطوانيت ؟

تدفق الاسم في ذاكرته كالشلال ، وأمال رأسه الى الامام مركزا نظرته في وجه الفتاة المدمى التي حملها اثنان اخران من رجال البوليس وقذفاها بخشونة في خلفية سيارتهم العسكرية . لم يكن على وجهها ذلك التعبير الطفولي عندما كانت تجلب له سندويج المارتيديلا وبنقدها البقشيش العالي في مقهى سام جوار الجامعة الاميركية ، وجهها المدمى الان وجه امرأة كبيرة لا يمت الى الماضي بصلة .. وسمع بالقرب من اذنه صوت رجولي يقول بلهجة آسفة :

ــ انها غلطة لا تغتفر !

فأعقب صوت ثان ساخرا :

ــ يغتفر . ألا ترى ؟

وانطلقت سيارة الكورفير الحمراء ضاجة بسرعة بعد حساب قصير مع رئيس الدورية . ثم قال رجل البوليس ذو الصوت النسائي الناعم وهو يهم للالتحاق بالسيارة العسكرية :

ــ غلطتها هي .. دون السن القانونية وتشتغل بالبغاء بلا اجازة رغم التحذيرات .

وانطلقت السيارة ممتزجة بسير الشارع العام المزدحم . ومكث هو على الرصيف يوجه نحو عيون المتبقين من الحشد نظرة اتهام ، ويقرأ في عيونهم بالمثل اتهامات أخرى له !..

.. وجاء صوتها كالرذاذ قائلة بلهجة مشوبة بالرجاء والزعل :

ــ ثانية ؟..

فجر نفسا طويلا وأجاب متنحنحا :

ــ ماذا قررت أخيرا بشانه ؟

خفضت جفنيها وأعقبت بلهجتها المستسلمة :

ــ القضية واضحة .. لا يوافق المستشفى على اسقاطه لانه لم يمض شهران على الاسقاط الاول ولا أستطيع ابقاءه لانه يتحتم علي اكمال الاطروحة .

فتصاعد غضب في صدره ، الا أنه كز على شفته السفلى . وسأل بذات الصوت المتورم :

ــ واذن ؟

فقالت هامسة وهي تخفي وجهها تحت ابطه :

ــ لا أدري .

فأضاف بنكد :

ــ انها غلطتي .

هتفت ملتصقة به بقوة :

ـ انها ليست غلطة أحد .. ربما حدث شيء ما غير اعتيادي ولكنه ليس خطأ .

ولكنه لا يدري لماذا صدها عنه بعنف ، وتناول بنطلونه الملقى على كرسي قرب السرير ..

.. وقال له وهو يسلمه من جيبه ورقة مطواة بعناية :

ـ هذا هو الجواب على رسالتك التي ارسلتها راجيا ان تقرأها الان وسنناقش المسائل سوية بروح التفاهم .

ولكن خلف نظارته كانت تطل عليه نظرة ساخرة متحفظة . واراد ان يقرأ الرسالة ولكن الضوء كان غير مسموح والستائر مسدلة تماما فيما يذهب احدهم بين حين واخر ليلقي نظرة خارج البيت . وشمعة وحيدة كانت تنتصب على طاولة صغيرة في زاوية الغرفة فاقترب منها ومسح بعينيه سطور الورقة ، وكان الاخرون يستمعون لتقرير سياسي يقرأه احدهم حول الوضع الدولي . وقال وهو يعيد النظر نحو رجل النظارة الطبية :

ـ انحتفظ بالرسالة ام نحرقها مع الادبيات الاخرى ؟

فعدل الرجل وضع نظارته الطبية على اذنه اليسرى وكان وجهه في ضوء الشمعة يبدو كأحد وجوه ممثلي افلام الرعب . اجاب متنحنحا:

ـ ليست هناك ملاحظات بالمرة اذن !.

فأجاب وهو يتحاشى الالتقاء بنظرته الزجاجية :

ـ احتفظ بهذه الملاحظات لنفسي .

فابتسم رجل النظارة قائلا ، فيما كف الاخرون عن قراءة التقرير السياسي والاستماع اليه :

ـ ولكن أليس لنا الحق في الاستماع اليها .. ام انك تعتبر نفسك خارجا منذ الان !

فتردد قليلا ثم اجاب بلهجة متثاقلة :

ـ الحقيقة .. لا يمكنني التصريح بها الان في هذا المجلس .

فحافظ رجل النظارة الطبية على ابتسامته وهو يعدل وضع الاطار ثانية على اذنه اليسرى ، وسأل :

ـ لماذا اذن انضممت الى الحزب ؟

فلم يسمع الا صوت نقيق الضفادع وهي تصخب خلف السياج في برك الامطار الربيعية ، ومرت فترة صمت قصيرة . اجاب بعدها بلهجة واثقة وهو ينظر في زجاجتي النظارة الطبية :

ـ لان في الخارج كان ثمة اخطاء كثيرة ينبغي تصحيحها .

ـ ومرة اخرى ، مرت فترة صمت قصيرة تصاحب خلالها نقيق الضفادع خلف السياج . وجاء سؤال آخر من رجل النظارة الطبية :

ـ لماذا اذن تريد الان ما تريده ؟!

تصاعد النقيق اكثر صخبا فيما جاء الجواب باردا :

ـ لان اخطاء الداخل اصبحت مرضا كأخطاء الخارج .

وتنحنح رجل النظارة الطبية ، ومن جديد عدل وضع الاطار على اذنه اليسرى قائلا بجدية وهو يخفض رأسه ناظرا نحو الارض :

ـ غير ان الخطأ لا يصلح بخطأ آخر ..

وج[illegible] منه القميص بهدوء ، ثم أمسكت به من ذراعه ، وكررت وفي عينيها تلوح تلك النظرة المتضرعة :

انها ليست غلطة أحد .. ث[illegible] أشياء غير منطقية ولكنها لا تعني بالتأكيد خطأ ما .

فنظر اليها للحظات بامتهان ، ثم سألها بلهجة تقطر غيظا واحتقارا :

ـ وأنت ! ماذا تفهمين عن الخطأ !

فلاح في خضرة عينيها الداكنة لؤم وبقايا ربيع زائل ، وبدا انها سوف تهر كقطعة محاصرة الا انها حافظت على هدوئها وأجابت :

ـ ربما كان ما حدث خطأ كبيرا بالنسبة لك ولكنه ليس هكذا عندي .. لست نادمة . وان ما وهبته لي هو شيء ما ربما لا تستطيع فهمه ..

وصمتت لبرهة ، فيما تطلع هو عبر النافذة نحو السماء الرصاصية ، المغلقة كأبواب حديدية ، فاين يمكن ان تكون الان زرقاء صافية ..

.. زرقة بحر قزوين في المساء .. عندما يترك الناس الشوارع الضيقة المتقاطعة الكثيرة الخضراء بمتسلق العنب ، ويذهبون للتمشي على الشاطىء المنحني . فيخرج مير محمدوف صابر مير مختار اوكلو بعض الكراسي ويضعها امام البحر حين يهبط الليل ويقل عدد المتخطين رواحا ومجيئا . ويقول وهو ينفث الدخان من فمه بهدوء سارحا بنظرته في الفراغ اللامتناهي امامه :

ـ اشرب سيد يوسف .. لا تفكر .. الفكر يجلب الهموم ..

وتثير عربيته المنطوقة بنغم اذربيجاني مشاعر القلب فتمتد اليد نحو كأس الكونياك وتلثمه الشفاه . ويأتي نسيم البحر باردا الا انه لا يطفىء حرارة التساؤلات ، وتلوح ابتسامة مداعبة ويتكرر السؤال مرة اخرى :

ـ وانت يا سيد مير محمدوف الا تشرب ؟.. الى متى تظل هكذا وانا اشرب لوحدي منذ دهور ؟

فيضيّق مير محمدوف صابر مير مختار اوكلو فتحتي عينيه وهو يطفىء عقب سيكارته في المنفضة المعدنية، ونسيم البحر يداعب الشعرات الشائبة القليلة في رأسه مجيبا :

ـ انت تعرف .. لا اشربها .

ويشير بيده نحو السماء المظلمة في الاعالي ويضيف :

ـ حرمها الله ..

ويهب الهواء من البحر الساكن ينعش الارواح ، فيداعب مير محمدوف بسؤال اخر :

ـ ولكنك شيوعي فكيف تؤمن بالله ؟

فتتسع الابتسامة على وجه مير محمدوف صابر مير مختار اوكلو ويجيب وهو يقوم باشعال سيكارة اخرى :

ـ وهكذا نحصل على جنة السماء والارض .

فيقول بعد رشفة اخرى من كأس الكونياك :

ـ ولكن لا يمكن ان تكون مؤمنا وشيوعيا في آن واحد .. هذا خطأ!

فيمتص مير محمدوف نفسا عميقا من سيكارته ويقول وهو يسرح بنظرته من جديد في الفراغ اللامتناهي امامه :

ـ ربما .. ولكنه خطأ غير مضر .

فيضحكان سوية . ويقول بعد ان يرتشف بقية الكاس :

ـ هل تعرف سيد مير محمدوف .. انت تشبه الى حد بعيد ابن خال لوالدتي اسمه الحاج كريم .

فيهز مير محمدوف صابر مير مختار اوكلو رأسه موافقا وهو يداوم النظر نحو البحر مبتسما ومضيقا فتحتي عينيه ..

.. وتظل تميلا تنظر اليه وهو يقف امام النافذة . ثم تضيف بلهجة مخذولة اذ تستقبل نظرته العائدة من الاعالي :

ـ .. نعم .. ان ما تتصوره خطأ أراه بعين الحب ليس كما ترى .. انه الحياة عندي !

أصبحت الغرفة باردة ، باردة جدا ، والصمت تحول الى مخلوق شاحب حي يملأ الفراغ ويتنصت بانتباه شديد . وظل الثلج يتساقط خلف النافذة بهدوء فيما تطاوعه هياكل الاشجار البيضاء .. ساكنة تماما لكأنما خلقت هكذا منذ أزمان سحيقة ..

موسكو **برهان الخطيب**

ثلاثة مقاطع من

بقايا التجربة

— ١ —

ألف عار ... ألف عار
نكتب الليل ويمحونا النهار
وغدا تفضحنا شمس المدينة
وغدا ينهار صدر مثلما انهار جدار
ألف عار ...
ألف عار ... ألف عار
نحن ظلان اذا جاء النهار
واذا الغفران ذل
واذا الحب عزاء
غرباء ...
غرباء غرباء
غرباء من بلاد ما أتى منها أحد
من حريق الروح في هذا الجسد
نزرع الهيل نغني لعروق الزنجبيل
ونغني الفجر يخضر هلالا
ونغني الفجر يخضر على الشطين في فيء النخيل
كلما احترت على القمر غيوم : غرباء ... غرباء
يعطش الجرفان يسقي الماء ماء

— ٢ —

لك صلّيت وتمتمت على الكاس الدعاء
آه ما أبعد قاع الكاس وارتج الفضاء ...
لك صليت ولو تدري دريت
ودنوت الآن مني ما نأيت
وتقبلت الدعاء :
اذهب النار بنار
وعطورا بعطور
ونساء بنساء ...
وأعنّي وأعن ذئبا جريحا
وأعن في الحي شحاذا مسيحا
واقتل الحب اذا شب كسيحا
واذا عز الشفاء
اذهب النار بنار
وعطورا بعطور
ونساء بنساء :
لك صليتُ وتمتمت على الكاس الدعاء
آه ما أبعد قاع الكاس وارتج الفضاء

— ٣ —

وتلقاني هنود
خرجوا من طبل ذاك الجاز في هودج فيل
واناخوا فيلهم في مرج ريحان وزعتر
ومشوا نحوي خفافا
ومشوا مسكا وحناء وعنبر
قلت من ؟
قالوا كبار أمراء
قلت أهلا
سألوني أنت من ؟.. قلت غريب
وأحبوني كثيرا .. سألوني :
انت هل تستبق الأحداث هل تقتل ربًا
خشية الكفر اذا غم الطريق ؟
قلت لا ، اني فلان
أنا لم أعلك ورودا
خشية الجوع ولم أقرأ كتابا
خشية الجهل ولم أحرق علامات الطريق ...
وأحبوني كثيرا سألوني عن تفاصيل القضية
عن موات الحب في طاسة شحاذ خجول مات جوعـــا
في دروب الكاظميه ...
قلت لو يجمد نهر
ـ قلت لو تكذب أصداء ولو يكذب غيب ـ
لمشينا ضد طبع الماء في الشط مسيحا
وانتهت كل تفاصيل القضيه ...

بغداد

مدني صالح

الفـــن والاخــــلاق

تتمة المنشور على الصفحة ـ ٢٠ ـ

كلمة « مما » بينهما ، ونأمل الخلاعة الزائدة في استعماله هذه الكلمات القصيرة المتتالية : ليس ـ لي ـ فيه ، تتبعها كلمة أطول : عندهم ، ثم تختمها كلمة ذات مقاطع ثلاثة متدافعة : عذر . وهو في نطقه لكـل منها يأتي بهزة جسمية شنيعة تذكرنا بالنساء « البلدي » اللاـــي نراهن في الاحياء الوطنية أو في الافلام المصرية الهزلية واحـــداهن « تردح » للاخرى أو تتغنج وتتلوى أمام الرجل . واستعماله لحروف الجر والظروف « لي ـ فيه ـ عندهم » لا بد ان كـان له في عصره تأثير أشد مما قد يكون له فينا ، اذ كان لا يزال جديدا ظريفا عجيبـــا ، أما نحن فقد طال تعودنـا لعبث الشعراء بحروف الجر ، سـواء منهم المتظرفون الخلعاء والمتصوفة حين يقولون « منه له فيه » وأمثالها .

أما وقد أبطل حجة صاحبه ، فهو الآن يعلن اصراره على المضـي في سلوكه دون اخفاء :

لا أكتم النـــاس حب قاتلتـي   لا لا ! ـ ولا أكره الـذي ذكروا !

لا نحتاج الى أن ننبه الى ما في تكرار أداة النفي من التقاط لنبرة الحديث الحي . أما الجملة الاخيرة من هـذا البيت فيسرح فيها الان بسروره الخبيث مما سبب للناس من ضيق وسخط ، وهو اذ ينطق بها ينفجر بابتسامة هادئة بعد ما كان يتصنعه من حزن وغضب ، فتكون لها مفاجأة « الهبوط » الذي يسمى في الانكليزية « آنتي كلايماكس » .

لوما ! فلا لوم بعدها أبدا   صاحبكم ـ والجليل ـ محتضر

أو كما نقول : لوم يا خويا على كيفك لوم ! ايه يهمني ؟ ما أنـــا مت والنبي خلاص !

قم فم اليهم فقـــل لهم قد أبى   وقال لا ! لا أفيق ! فانتحروا !

نعتقد ان عامية أسلوبه قد تم الآن اتضاحها ، يحكيها بتكرار فعل الامر ، كما نقول : قوم يا شيخ قوم ! وبتخفيف الهمز في الفعل « أبى » وبتكرار أداة النفي . أما جملتاه الاخيرتان : « لا أفيق ! فانتحروا ! » فيعلن بها عناده ، ويعلن بها كيده لعذاله . وبفعـل الامر « انتحروا » يتعمد اضحاك سامعه أو قارئه ، كما تقول نساؤنا « يا عواذل فلفلوا » ! أو كما « تصحن » احداهن (أي تدلك قبضتها اليمنى في راحتهـــا اليسرى) وهي تقول لكي تغيظ خصمها : « الكيد والنحر سمك فـي البحر ! الكيد والنحر الخ ... » .

ماذا عسى أن يقول قائلهم   وذا هوى ساق حينه القدر ؟

يستعمل هنا الحجة التي نكثر من استعمالها للاعتذار عن سـلوك صدر منا ، أو فعل فعلناه لا يرضى عنه الآخرون ، وهي وضع المسؤولية على القدر الذي أجبرنا . لكنه لا يستعملها جادا ، بل هو لا يزال فـي هزؤه وسخريته بالناس ، فهو يستعمل ضـــــدهم نفس الحجة التي يستخدمونها في تبرير أعمالهم . فان أسلوبه لا يزال نفس الاسلـوب المتخلع .

يا قوم ! مالي وما لهم أبدا ؟   ينظر في عيب غيره البطر

يعود هنا الى صنع التأفف من الناس ، لكن أسلوبه العامي الهازىء واضح في قوله « ما لي وما لهم ! » والذي يسهل علينا فهمه اننــــا لا نزال نستعمل نفس التعبير في كلامنا وأغانينا . أما الشطر الثـاني فهو نظير قولنا : « اللي على راسه بطحه يحسس عليها » .

ويستمر في تخلعه ، وفي غضبه المصطنع ، وفي جذله الـــذي يتصنع اخفاءه ، في البيت التالي :

ماذا عليهـــم ، وما لهم ـ خرسـوا ! ـ
او انهـــم فـــي عيوبهـــم نظـــروا

وتقسيم الشطر الاول لا يحتاج بعد الى تحليل . وهو ينطق بسبابه « خرسوا ! » كما تنطق به المرأة التي « تردح » محركة يديهـا مهتـزة بكشحيها غامزة بعينها . وشطره الثاني تأكيد للمعنى والانفعال اللذيـن جاءا في البيت السابق .

أعشق وحدي ، ويؤخذون بـه !   كالترك تغزو ، فتـؤخـذ الخزر !

هنا يبلغ أقوى تصريح عن غبطته وجذله وشماتته . هو يدعـي الشكوى من سخطهم عليه ، لكنه في حقيقته يشمت فيهم لانه هو يتمتع بلذة العشق وهم ينالهم أذاه ـ فهو كالترك يغزو المسلمين ويؤذيهـــم وتقتل منهم ، ولكن لا ينالهم العقاب بل يقع على جيرانهم الخـزر . وهنا أيضا سخرية ضمنية بالعرب الذين لا يفرقون بـين ترك وخزر ، فكلهم في عيونهم أعاجم وأعلاج وكفرة !

أما البيت القادم فخلاعته تامه الوضوح :

يا عجبا للخـــلاف يا عجبـا !   بفي الذي لام في الهوى الحجر !

أنظر مهارة بشار في تـنويع النغم بين شطري البيت الواحد . فالشطر الاول يتكون من ثلاثة أقسام طويلة ، لذلك يجب أن نقرأه ببطء وتطويل شديد وبأقصى ما نستطيع من مط ونش في خلال مقـــاطع « يا عجبا » المكررة مرتين ، متذكرين مرة أخرى كيف تنطق نساؤنــا بأمثال هذا من تعبيرات التعجب والاستهزاء . لكن قارن هذا الشطـر بازدحام الشطر الثاني بكلمات كثيرة قصيرة متدافعة تمثل بتتابعهـا المتواثب ما يريد تصويره من حركات جسميــة سريعة متخلعة : بفـي الـ ـ لذي ـ لام ـ في الـ ـ هوى ـ الـ ـ حجر . ونذكر تعبيرا لنا العامية التي نستعملها مناظرة للتعبير العربي القديم « بفيه الحجـر » لمن يقول كلاما نكرهه أو نتشاءم به .

والآن نصل الى البيت الذي يختم به هذا القسم من القصيدة :

ما لام فـــي ذي مودة أحــــد   يؤمن بالله ـ قم ! فقد كفروا !

وهو لا يستعمل هذه الحجة الا ساخرا كعادته ، معبرا بهذا عـن استخفافه بالدين ، وهو يعني الاثر : « ان الله جميل يحب الجمال » وأمثاله ، ويتلذذ بقلبه من غرضه الظاهر الى الغرض الفاسد الـــذي يقصده هو . أما الجملتان الاخيرتان في البيت « قم ! فقد كفروا ! » فواضحتا العامية والسخرية : « قوم يا شيخ قوم ! دول كفره ! » .

ـ ✶ ـ

ذلك هو القسم الاول من الرائية . ومهما يكن رأينا فيه مـــن الناحية الخلقية فنحن مضطرون الى التسليم بمهارته الفائقة في تصوير المعاني وحكاية الانفعالات والحركات حكاية صوتية بوسائل الايقـــاع والجرس وائتلافهما في النغم والنبرة . حتى لنكاد الابيات تكون تصويرا حسيا مجسما لما يريد أن ينقل من مضمون ، مضمون ساقط خليـع ، ساخر متتن .

ولو انتهت القصيدة هنا لربما قبلناها قبولا فنيا . لكنهـــا لا تنتهي ، بل يخلص بشار الى الموضوع الاساسي الذي كان يمهد له ، وهو اغواؤه للفتاة الغريرة . فيبدأ بوصف الخطوات التي اتخذهـــا بدهاء وتدرج حتى نجح في اثارتها . فأولاها :

حسبي ، وحسب التي كلفت بها ،   مني ومنهـا الحديث والنظـر

حتى انه لما بدأ مجالستها لم يتسرع تسرع الفر الارعن ، الـذي لا يستطيع كبح شهوته فيهاجم الفتاة مهاجمة تذعرها وبتعث معارضتها العنيفة فيفر منهـا الصيد . بل تصنع ان كل ما يريد هو ان يستمتع معها بلذة الحديث البريء والمؤانسة العفيفــة . فحادثها في مختلف الموضوعات ، وفاكهها بالنوادر والاخبار ، وروى لها من ذخره الفني من الاشعار والملح ، حتى هدأت وبدأت تطمئن الى ان غرضه شريف حقا . وهي حيلة لا يزال يستعملها الرجال المجربون في هذا الميدان ، فهـم يبدأون بمحادثة الفتاة في شتى موضوعات السياسة والمجتمع ، والفن والادب ، والسينما والمسرح ، بادئين بالمسائل البريئة ، ومتدرجيـــن تدرجا ماهرا الى المسائل الحساسة ، لكن بادعاء ان مناقشتهم علميـة خالصة ، حتى تطمئن الفتاة وتحس بالامن ، ويتضاءل خوفها وحذرها ، ولا تلتفت الى انزلاقها التدريجي الى مسائل ينبغي ألا تتحدث فيها مع الرجل . فلما تم له ذلك أخذ ينتقل الى الخطوة التالية :

او قبلة في خلال ذاك ، ولا   بأس اذا لم تحل لي الأزر

بدأ يتجرأ على قبلة ، لكن لاحظ قوله « في خلال ذاك » . فحين تم هدوء الفتاة واطمئنانها ، وبدأت تجاذبه أطراف الاحاديث ، وتضحك

مزاحه الذي لا يزال بريئا ، بل بدأت تبادله مزاحا بمزاح ، تجرأ على ان ((يخطف)) منها قبلة سريعة عارضة ، ((على الهامش)) كما نقول ، لكنه لم يقبلها بشدة واطالة والا عاد الى ازعاجها واخافتها ــ فلم تكد تحس بقبلته حتى كانت قد انتهت فلم تدع لها مجالا للاحتجاج الشديد، فان احتجت زعم انه انما قبلها قبلة بريئة من فرط اعجابه بحديثها وذكائها وظرفها ، وبذلك يرضي غرورها ويحملها على قبول القبلة . لكنه كرر هذه القبلات الخفيفات وهو مسترسل في حديثه ومفاكهته والتعبير عن اعجابه ، فلم تشعر الفتاة بأن قبلاته أخذت تكثر وتطول ، وتثير فيها لذة عجيبة لا تعيها تماما ، ولم تدرك ادراكا واعيا انها لم تعد تقبل قبلاته فحسب ، بل أخذت تبادله قبلة بقبلة . لكنه مع هذا النجاح يذكر نفسه في باقي البيت بضرورة الاستمرار في الحذر والتدرج وعدم اللجوء الى عمل طائش والا أفسد ما عمل وهدم كل ما ظفر به .

فلما دام ذلك مدة كافية انتهى بها الى هذا الطور :

أو عضة فوق ذراعها ، ولها فوق ذراعي من عضها اثر

طالت اذن القبلة واشتدت حتى تحولت الى عضة ، بل أخذت الفتاة تجاوبه في هذا أيضا ، دون أن تدرك المرحلة التي صارت اليها . ولعلها تزعم لنفسها أولا انها انما تعاقبه على عضته بعضة منها ، لكن لا شك انه قد نجح في اثارة غريزتها دون أن تعي ، فهي تجد في هذا التقبيل الطويل والعض لذة كبيرة . هل يستطيع بشار أن يقدم على الخطوة الاخيرة الحاسمة اذن ؟ لا ، ليس بعد ، برغم كل ما أثار من تلذذها . فلا تزال أمامه خطوات أخرى :

أو لمسه دون مرطها بيدي والباب قد حال دونه الستر

ولكنها لا تزيد في مبدئها على أن تكون ((لمسة)) خفيفة سريعة سرعان ما يسحب بعدها يده وينظر رد فعلها ، فان احتجت اعتذر وادعى انها كانت حركة عفوية من يده غير مقصودة . لكن هذه اللمسة لها فعلها الجديد في زيادة اثارتها . فلما كررها لم تعد تحتج . وهنا ابتدأ بشار يطمئن حقا الى احتمال نجاحه النهائي ، فهو لذلك يتأكد من ان الباب يسترهما بستائره ، والا رقيب أو زائر يقطع عليهما حبل المغازلة .

والساق براقة مخلخلها أو مص ريق ، وقد علا البهر

وصلت المسكينة الغريرة دون أن تدري الى المرحلة التي لن تستطيع بعدها ارتدادا ، ولا صدا له أو قمعا لغريزتها هي . فقد سمحت لثوبها أن ينحسر عن قدميها بعد أن كانت تأخذ حيطتها في سترهما (وفي أيامنا هذه ينحسر عن ركبتيها بعد أن كانت تبالغ في اخفائهما (٨) . والمخلخل موضع الخلخال ، ونفهم ان الثوب سينحسر انحسارا أكثر فأكثر . ثم لم تعد القبلة مجرد قبلة طويلة ولا عضة ، بل تحولت الى مص ريق متبادل شديد الاثارة . اما حين تعلو انفاسها المتقطعة المتهدجة، فهذا هو الدليل الذي لا يخطىء على انها قد تمت استثارتها ولم يبق الا التسليم الكامل :

واسترخت الكف للعراك ...

كانت الى ما قبل هذه المرحلة تحاول بين الفينة والفينة أن تدفعه عن نفسها بيدها ، لكن دفعها يضعف ويضعف ، حتى تسترخي كفها الآن تماما من طول المعاركة بينهما . وهو منظر نعرفه جيدا من الافلام الاجنبية التي تفتن في تصويره ، حتى ان بعضها يكتفي بالرمز الى تحقيق الوصلة الجسدية بلقطة تتركز على ذراع الفتاة المبسوطة وكفها المسترخية أو المتشنجة ، وقد أخذت تقلدها بعض أفلامنا المصرية في هذا المنظر . كل هذا بدأ بجلسة بريئة وبقبلة هينة خفيفة لم تر الفتاة فيها بأسا ، ولم تدرك ــ في جهلها بحيل الرجال ــ النار التي ستتأجج من ذلك الشرر الصغير . وهذا كثيرا ما يكون مصير مثيلاتها من الغريرات اللائي ظن أولياء أمورهن ان ابقاءهن جاهلات بحقائق الحياة يكفي لحفظ شرفهن . وكم يحدث في مجتمعنا في يومنا هذا من المآسي الناجمة عن هذا الظن المخطىء (٩) .

ولكن انظر الآن دهاء بشار واحتياطه في نظم القصة . فبعد أن يقول : ((واسترخت الكف للعراك)) يقفز قفزة شديدة فيأبى أن يعطي تفصيل ما حدث كما يفعل الشعر الجنسي المكشوف الذي يغص به الادب العربي منذ الشعر الجاهلي الى أن هوى الى درك انحداره في انحلال الحضارة العباسية وما تلاها . أما بشار فيقفز مباشرة الى ما بعد الوصلة فيصف ما قالت الفتاة حين أفاقت من نشوتها وأدركت فداحة ما فعله بها . ولو ان هذا البيت يكتب بلغة أوروبية تستعمل علامات الترقيم لكتبوه هكذا ، يضعون نقطا موضع الجزء الذي قفزه الشاعر :

واسترخت الكف للعراك ... .
. . . . وقا لت: ايهعني! والدمع منحدر

وبشار يريد بذلك ألا يدع لاحد مجالا لمؤاخذته ومعاقبته . ولو ان لائما لامه لتصنع الدهشة وقال : ولكن أي شيء في هذه القصيدة يقارب ما تقبلونه من أشعار النابغة والمنخل وامرىء القيس ونقائض جرير والفرزدق وأراجيز الرجاز وشعر غيرهم مما يكتظ بالوصف المكشوف والالفاظ الصريحة في تفاصيل العملية الجنسية ! أفتقبلون ذلك وتحفظونه وتروونه ــ في مجالسكم وفي مساجدكم على السواء ! ــ ثم تعيبون هذا الكلام الهين البسيط الذي ليس فيه لفظ واحد مرفث ؟

ولو علم بشار ما سيأتي بعد عصره في تصوير اللذة الطبيعية واللذة الشاذة لازدادت حجته على القدماء قوة . لكن حجته ان خدعت القدماء لا تخدعنا . فنحن أدرى منهم بحقيقة الشعر الخبيث ، ليس أخبثه ما عروا من تصريح فج ، بل أخبثه ما يخفي غرضه بمثل هذا الدهاء . ونأمل الآن في القسوة البالغة في القسم الجديد من القصيدة الذي يبدأ بهذا البيت الثامن عشر ، فبشار يريد الآن ان يصف جزع الفتاة وذعرها حين تفيق من شهوتها الوقتية فترى ما حدث لها وتدرك فرط الايذاء الذي أوقع بها . ولكن حقيقة أمره انه في وصفها لجزعها والتياعها ساخر منها هازىء بها شامت بما حدث لها متشف فيها . وهذه هي الشناعة الحقيقية لهذه الابيات ، يتصنع انه يحكي حزنها ونحيبها ، لكنه لا يحكيه بصوتها الخالص ، كما يفعل عمر بن أبي ربيعة مثلا ، فيحملنا على قبول شعره ، وبخاصة اذ نرى جزعه الصادق وحزنه المخلص الذي يستجيب لحزن الفتاة وان يكن هو سبب

(٨) هذا اذا لم تكن منذ البدء ترتدي ((ميني جيب)) بطبيعة الحال !

(٩) من العجيب المحزن ان نجد أحد نقادنا الكبار لا يدرك المغزى الحقيقي لهذا القسم من القصيدة فيغفل عن هذه الخطوات الماكرة المدرجة التي اتخذها بشار حتى نجح في اثارة الفتاة الشريفة وتغليب شهوتها على عفافها ، ويظنها قد جاءت اليه دارية بما سيحدث مستعدة لقبوله وانها لقيته في بيت من بيوت الدعارة . فالمازني يقول عن هذه القصيدة في كتابه عن بشار في سلسلة ((أعلام الاسلام)) (ص ٧٦) : ((والمرء يقرأها فيخيل اليه ان هذا بيت من بيوت الدعارة السرية . والصورة كلها صورة فتاة ((بنت عشرين بكر)) ــ فقد كان بشار يحبهن صغيرات ــ بضة لينة من حوريات الامصار المستراد لامثالهن يغازلها ويلاعبها ويقارصها ويهم بها رجل قوي متين الاسر خشن الشعر وهي ذليلة مطواع بين يديه ، تقر له ، وتعترف بقوته ، ويلذ لها ــ وان كانت عينها تذرف الدمع ــ أن تلهج باقتداره عليها ، ومساورته لها ، وظفره بها ، ولا يحيرها الا العضة بشفتها لا تدري كيف تخفي اثرها عن أهلها حين يعودون)) . وبذلك يضيف الى خطائه الفني في فهم القصيدة خطأ الظلم الشنيع لتلك المسكينة البريئة الجاهلة . أما قوله انها يلذ لها اللهج باقتداره عليها فسيرى القارىء ان دموعها دموع الحيرة الصادقة وان شكواها من بشار شكوى خالصة لا تلذذ فيها ولا لهج ، وانما هو خبثه الذي يضع على لسانها كلاما لم تقله ، لكن دهاء بشار قد خدع ناقدنا الكبير للاسف الشديد .

مصابها . بل بشار يحكي كلام الفتاة بصوته هو هازئا متهكما . هـذا ما يجب أن ينتبه اليه القارىء . لسنا في هذه الابيات نسمع صوت الفتاة تتفجع على ما حدث لها ، ولكن نسمع صوت بشار يقلد تحسرها متهكما ساخرا ، ويقلد صوتها الانثوي في خلاعه مسرفه . وصوتهـا الانثوي اذا صدر عنها كان صوتا طبيعيا ، هو صوت أنثوي لكنه ليس صوتا « متخنثا » . فان شئت أن تفهم هذا الصوت الممزوج الـذي يصدره بشار فهما صحيحا فتصور موقفا شبيها به . افرض انني ضربت شابا ضعيفا منكسرا فبكى وصاح متألما شاكيا . ثم جئت اليك فحكيت لك ما حدث مفتخرا بقوتي وأخذت أقلد صياحه وشكواه في صـوت يتلوى سخريه واحتقارا وشماتة . هذا ما يفعله بشار في الابيـات القادمة ، مضافا اليه انه يزيد على ما قالت فينطقها بمدح لقوتـه لم يصدر عنها .

الذي نسمعه من بشار ليس صوت الحكاية الدرامية الصادقـة الذي نسمعه في شعر عمر ، بل هو صوت التقليد الساخر المسمـى بالانكليزية Parody . لنستمع اذن الى الابيات :

. . . . وقا لت: ايهعني! والدمعمنحدر
انهض ! فما انت كالذيزعموا انت وربي مغـازل أشر

نقف هنا لنتأمل هذا اللفظ الماكر : انهض ! يصور به بشـار وضعهما تصويرا غير مباشر ، فهو لم يصرح في أي بيت سابق بانـه اعتلاها . قارن هذا مثلا ببيت امرىء القيس المشهور في معلقتـه : « اذا ما بكى من خلفها انصرفت له الخ ... » لتدرك مرة أخرى دهـاء بشار ، وكيف يكون التلميح غير المباشر أشد اثارة في صميمه مـن التصريح الفج . و « الذي زعموا » يدلنا على انه كان قد احتال عليها بعدد من القوادين الذين امتلأ بهم ذلك العصر ، والذين تخصصـوا ـ رجالا ونساء ـ في خداع الفتيات البريئات وجلبهن الى حبـائل الرجال . وعمر بن أبي ربيعة يصف حيلهم في بعض قصائده (١٠) . أكد أولئك القوادون لفتاة بشار شرف مقصده وعفه ضميره حتى قبلت أن تلقاه . ثم يتجلى من الشطر الاول من البيت التالي :

قد غابت اليوم عنك حاضنتي فالله لـي منك فيك ينتصر

دهاء بشار اذ أحسن اختيار اليوم لمغامرته ، فاختار يوما كـانت فيه وحيدة قد تركتها الامة المكلفة بمرافقتها وحراستها ، أو لعله هـو الذي تخلص منها بوسيلة ماكرة . أما الشطر الثاني فليس بعده فـي التخلع والتثني . تأمل في سابع حروف الجر : « لي ـ منك ـ فيك » وتصور اهتزاز بشار مع كل واحد منها . لكننا ان قبلنا خلاعته فـي القسم الاول من قصيدته حيث كان لا يصور الا خلاعته هو ، لا نستطيع قبولها هنا . فهو هنا يقلد تفجعها الانثوي بصوته المتخنث في قسـوة شنيعة لا تثير فينا الا الكراهية والسخط :

يا رب خذ لي ! فقد ترى ضعفي من فاسق الكف ، ما له شكـر

لا بد ان هذا حدث فعلا . لا بد ان هذه المسكينة المخدوعة المغلوبة على امرها قد توجهت الى الله ، في ضعفها وعجزها ، بالشكوى وطلب الانتقام . لكن كراهة البيت ان بشارا هو الذي ينطق هنا مقـلدا دعاءها وتضرعها ساخرا من ضعفها وقلة حيلتها . وقولها « ما له شكر » يعني انه طماع لا يقف طمعه عند حد . لم يكتف بالقبلة الخفيفة التـي بدأ بها والتي قبلتها الغريرة دون ان تدرك ما ستجر وراءها . فهنـا دهشة صادقة منها أن حدث ما حدث من تلك البداية التي كانت تظنها بريئة لا بأس فيها . لكن تذكر ان بشارا هو الذي ينطق بهذا التعبيـر ساخرا من جهلها وحماقتها ، مفتخرا بدهائه ومكره اذ تدرج ذلكالتدرج في اثارتها .

اما البيتان القادمـان فهما أقوى دليل على انـه يمزج ما قالتـه الفتاة بمـا يضيفه هـو اليهـا دون ان تكون قالته :

أهوى الى معضدي فرضضه ذو قوة ، ما يطاق ، مقتـدر
الصق بـي لحيـة لـه خشنـة ذات سـواد ، كأنهـا الابـر

فالشطر الاول منهمـا نستطيع ان نقبل انه صدر عن الفتاة فـي شكواهـا من قسوته المؤذيـة . اما باقيهما فـلا نصدق ابدا ان الفتـاة قالته ، بل هـو دون ادنى شك اضافـة منه الى لسانها يريـد بهـا ان يفخـر بفحولته الذكريـة ، والذي يؤكد لنـا هذا هو انه مناقض للصورة التـي رسمهـا بشار نفسه لبراءة الفتاة وطهرها قبل ان ينجح فـي الايقاع بهـا ، وطهرهـا هذا هـو مبعث تلذذه الاكبر . لكنه يهدف بهذه الاضافة الى الزهـو امـام اصحابه من الرجال بشبابه القوي وعرامه الجنسية . ولعله يرمي ايضـا الى تشويق بعض الاخـريات من نساء عصره حتى يتذوقن ما ذاقته تلـك الفتاة من عنف رجولته . فهـو وان كـان قد كذب على تلـك الفتاة حين انطقها بما لـم تنطق به يصـور شعـورا انثويـا لا شك فـي صدقه ، وهو امتزاج الم المرأة من خشونه الرجل بمـا تجده من لذة عجيبة مقترنة بهـذا الالم او لعلها صادرةعنه. فهذا الموقف هو أتم مثال في التجارب البشريـة على اقتراب اللذة والالم اذا بلغـا غايتهمـا .

حتى علاني ! واخوتي غيـب ويلي عليهم لو انهم حضروا !

حين يقول « حتى علاني » فهـو يقترب من التصريح الى اقصى حد يسمح به لنفسه . ولكـن اين هذه الكلمة الواحـدة من شعر امرىء القيس والنابغـة وغيرهمـا ؟ امـا باقي البيت فشماتـة ليس فيهـا خفاء ، ولا يحتاج القارىء الى ان انبهه الى ان الشطر الثاني يقولـه بشار لا الفتاة . فبشار نفسه هـو الذي يسخر ويتشفى قائلا : ويلي ـ اي ويل بشار ـ عليهم لو انهم حضروا . لاحظ انه قال : ويلي عليهم، ولم يقل : ويلي منهم . فهـو لا يصف ما يخشاه منهم لو علمـوا ، بل يصور رعبهـم وسخطهم وفضيحتهم لـو علمـوا ما ألم بفتاتهم . فوجهه هنـا ينفجـر فجأة بالجذل الشديد يكـاد لا يستطيع كبحه اذ يتخيـل حالتهـم تلـك .

اما البيت التالـي فلعله اشد الابيات اثارة لحزننـا وحسرتنـا علـى الفتـاة :

اقسم بالله لا نجوت بها ! اذهب ! فانت المسـاور الظفر

هـذا البيت مختلفـان في النبرة اختلافـا تامـا . ففي الشطر الاول تتحول الفتاة من الجزع والنواح الى الغضب العظيم على بشار ، فتقسم بالله انه لـن ينجـو بمـا ظفر به ، بل سيلقى مغبة جريمته . ولكن ما ان يخرج هذا التهديد من فمهـا متنفسا عن غضبهـا الهائج حتى تدرك سخطه واستحالة تحقيقهـا له ، اذ تدرك عجزها التام عن الانتقام .فكيف تستطيع المسكينة ان تعاقبه ؟ هل تشكوه الى ابيهـا او اخوتهـا ؟ لـو فعلت لعاقبوهـا قبل ان يعاقبوه ، وكان عقابهم رهيبا . فحين تـدرك عجزها التام عن الانتقام تعـود الـى الاذعان لسوء حظها الذي لا تستطيع لـه تغييرا : اذهب ! فانت المساور الظفر . تنطق به البائسة مخذولـة يائسة مستكينة فتذهب نفسنا عليها حسرات . ثم يزيد من ايلام البيـت ان بشارا هـو الذي ينطق به هازئا من توعدهـا شامتا باعترافهـا بعجزهـا مقلدا لاستكانتها بتخنث شنيع . يتضح على اشده في اضافته على لسانهـا وصفه بانه « مساور ظفر » ، فـما كانت لتصفه بهاتيـن الصفتيـن ، بل نصفه بانه وحش خال مـن الضمير .

والان وقد نفست عن فجيعتها بعض الشيء بالبكاء والانتحاب، وفرجت عن غضبها بالتهديد بالانتقام ، وانتهت الى اخذ نفسها بالاذعان

---

(١٠) اليك وصف عمر لاحدى هؤلاء القوادات :

فأتتها طبـة عـالمة تخلط الجـد مرارا باللعب
تغلظ القول اذا لانت لهـا وتراخي عند سورات الغضب
لم تزل تصرفها عن رأيهـا وتأتاهـا برفـق وأدب

ويعجبني تعليق صديقه ابن أبي عتيق لما أنشده عمر هذه الابيات. وأعده من أبرع الفكاهات في تاريخ الادب العربي . قال ابن أبي عتيق لما سمع وصف عمر هذا لقوادته : « الناس يطلبون خليفة ـ مذ قتل عثمان ـ في صفة قوادتك هذه يدبر أمورهم فما يجدونه ! » (أغـاني دار الكتب ١ ـ ١٣٥) . لا عجب أن انخدعت فتاة بشار ومثيلاتها من الغريرات بحذاقة أولئك القوادات .

للمصاب والرضوخ لطالعها المنحوس ، تلتفت الى الناحية العملية من مشكلتها ، فتحاول أن تفكر في مخلص منها ، وترجو أن يساعدها بشار على الاقل في حلها . اما الضرر البليغ الذي وقع بها فلا علاج له الى الابد ، ولكن لا تستطيع على الاقل ان تخفي اثر هذه العضة القاسية التي تورمت لها شفتها ؟

كيف بأمي اذا رأت شفتي ؟ ام كيف ان شاع منك ذا الخبر ؟

ما قصد بشار من حكاية هذا البيت ؟ قصده ان يحملنا على الضحك والسخرية من هذه الفتاة التي حدث لها ما حدث من الجرح البليغ ولكن لا يهمها سوى ما حدث لشفتها من الجرح والورم. ولكن هل ينجح في قصده ؟ لا أظن .(١١) فنحن لا نضحك ولا نسخر منها بل نزداد لها رثاء وعليه سخطا . لان مشكلتها مشكلة حقيقية، فان ما حدث لها من الانتهاك ستطيع اخفاءه عن اهلها ، او هي تأمل في هذا . ولكن لها الحق كل الحق في ان تجزع من هذا الاثر الواضح البادي لكل من ينظر اليها وتفكر كيف تفسره تفسيرا مقنعا .

اما في الشطر الثاني فهي تعبر عن تخوفها من ان يلجأ بشار الى فضح امرها افتخارا وشماتة . وهي ترجو به ان تتخلص من بشار وعدا بانه لن يفشي سرها . لكن بشارا في بقية القصيدة لن يعطيها هذا الوعد ، ولن يطمئنها من هذا التخوف ، كما انه لن يبذل اي جهد في مساعدتها لحل مشكلتها العملية .

ثم يستمر بشار في حكاية جزعها ،على طريقته الخاصة من التهكم:

ام كيف ـ لا كيف ! ـ لي بحاضنتي يا حب لو كان ينفع الحذر !

الا ان في هذا البيت عنصرا جديدا نسمعه من الفتاة للمرة الاولى. فهي حتى الان كانت مقتصرة على ندب سوء حظها او التعبير عن سخطها على بشار . لكنها الآن تنتبه الى نصيبها هي من المسئولية ، فتعبر عن ندمها . فقد اخطأت حين قبلت ان تزوره بدون صحبة حاضنتها، ولكن لات حين مندم ، وهذا معنى الجملة الاعتراضية ((لا كيف !)). كما ان قولها : يا حب ـ اي يا حبذا ـ لو كان ينفع الحذر ، يدل على انها في قرارة نفسها كانت تتخوف من هذا العمل الطائش ، فذهبت الى بشار وهي حذرة ، ظانة ان حذرها سيكفي في حمايتها ، ولم تدرك كيف سيتغلب على حذرها وينسيها اياه . فحذرها لم ينفعها شيئا . ويزداد هذا العنصر اتضاحا في البيت التالي:

قد كنت اخشى الذي ابتليت به منك ، فماذا اقول ، يا عبر !

في دراستنا لهذه القصيدة حتى الآن صببنا كل سخطنا واستبشاعنا الخلقي على بشار . وهو بلا شك المجرم الاعظم في المأساة . لكن واجب العدل يقضي بألا نخلي الفتاة من بعض المسئولية . حقا انها حين زارته لم تكن تقصد ان تمكنه من نفسها ـ كما رماها المازني ظالما ـ وكانت تعتقد انها ستكون جلسة بريئة كما اكد لها القوادون . لكنها لم تكن جاهلة تمام الجهل بالخطر الذي تعرض له نفسها. فاذا كانت قبل ان تلقاه قد خشيت شيئا من هذا فقد كان واجب الحكمة والاحتراس يقضي عليها بان ترفض دعوته ، او تصر على اصطحاب حاضنتها على اقل تقدير . فهي حين لبت دعوته وذهبت اليه وحيدة كانت تلعب بالنار .

لست من الذين يوقعون معظم اللوم في مثل هذه المأساة على المرأة ،قائلين انها هي التي ستخسر فهي اذن الطرف الذي يقع عليه عبء التحفظ والاحتراس . لست اوافق على هذا الحكم الخلقي الشائع الذي يصدره معظم الناس في مختلف البيئات والعصور . فهو حكم مغرض يضعه الرجال تحيزا لجنسهم ويرغمون النساء على قبوله او يقنعونهن بصحته ، حتى لتكون النساء اقسى حكم على الفتاة التي تزل ، فترى المجتمع يخص الفتاة في مثل هذا الموقف بمعظم اللوم وبأقسى

(١١) بل قد نجح مع المازني للاسف الشديد ، حين قال: ((ولا يحيرها الا عضة بشفتها الخ ..)) فاذا كان قد خدع ذلك الناقد الكبير ، فكم غيره من القراء سينخدعون به يا ترى ؟

العقاب ، وينسى في هذا ضعفها وقوة الرجل ، وينسى مجتمع كمجتمعنا انه لم يفعل شيئا يكفل الوقاية الحقيقية للفتاة من هذه المزالق حين اكتفى بوضعها خلف الاسوار او وراء النقاب ، تاركا اياها فريسة سهلة لذئاب البشر اذا ظفروا بها في فرصة تسنح لهم . لكني لا اريد أن الجأ الى المبالغة في الناحية المضادة فأخلي الفتاة من كل مسئولية ، انما أصر على ان مسئوليتها هي المسئولية الصغرى لا الكبرى .

اما الكلمة الاخيرة من هذا البيت : ياعبر (بضم العين والباء)، فليس من معانيها التي تعطيها معاجم اللغة ما يوافق هذا الموضع . ففيها ناقة عبر اسفار (بتثليث العين وسكون الباء) قوية تشق ما مرت به، وكذا رجل عبر اسفار . والعبرة العجب واعتبر منه تعجب . وليس في هذا معنى يصح هنا .

ولكن المفتاح الى فهمها هو أن يتذكر القارىء ما قلناه وكررناه حتى لنخشى ان يكون قد مل التكرار .وهو ان المتحدث بشار لا الفتاة، وان نقل لنا بعض ما قالت ، فهو يمزجه باضافات من عنده . فهذه كلمة ينسبها بشار اليها ولم تنطق هي بها . ويريد بها زيادة التهكم والخلاعة . فالظاهر لنا انها كلمة سوقية شديدة الابتذال كانت شائعة بين النساء في عصره ، فاصلها مستمد من المعاني التي تحتويها المعاجم ، لكن النسوة يعبرن بها عن نظير ما تعبر عنه نساؤنا حين يقلن : يا دلعدي ! او : ياعمر ! او مثيلها (١٢) او ما هو افحش منها من الكلمات الانثوية التي تنطق بها النساء خلاعة او ينطق بها الرجال تخنثا وتعبيرا عن السخرية اللاذعة . ولا بد ان بشارا في نطقه اياها بلغ مدى اسرافه في التثني والتخلع وهو يمط مقاطعها الثلاثة المتتابعة . ولا بد ان مستمعيه من امثاله من المجان ضحكوا لها ضحكا عاليا .

بهذه الكلمة يومىء بشار الى انه لن يساعد الفتاة على الخلاص من ورطتها ، وانه على العكس سيتخذها مبعثا لمزيد من التهكم والشماتة . لكنه يخدعها اولا بقوله :

قلت لها عند ذاك : يا سكني لا بأس ، اني مجرب خبر

تسمع الفتاة هذا التأكيد فيسكن روعها بعض الشيء ، ويشع في وجهها بريق الامل ، وتقبل عليه مبتسمة من خلال دموعها تنتظر منه حلا عمليا ينجيها من المأزق حقا ، فهو حقا ذو تجربة وخبرة في هذه الامور كما اتضح لها الآن . ولكن ماذا تسمع ؟ كيف يرد بشار على اسئلتها الضارعة ؟ كيف يهدىء جزعها ؟ بم ينصحها للخلاص من ورطتها ؟

قولي لهم : بقة لها ظفر ! (ان كان في البق ما له ظفر !)

لا اعلم في الشعر العربي كله بيتا يقارب هذا البيت قسوة وحقدا. ينفس به بشار تنفيسا كاملا عن كراهيته للبشر . وتشفيه منهم وعدم مبالاته بمصائبهم ، وتزيد فيه السخرية الى الحد السام الذي يسميه الانجليز Cynicism ،

تصور اولا خيبة امل المسكينة وانهيار تفاؤلها حين تسمع رده ، وعودتها الى التفجع والنحيب واليأس بأشد مما كانت عليه . هو قد خدعها بكلامه الذي حكاه في البيت السابق والذي قاله لها برقة وملاطفة ، مناديا اياها ((يا سكني)) ، ومهدئا جأشها ، وواعدا اياها بحل ناجع من ذخيرة تجاربه وخبراته . لكنها اذ استمعت اليه في لهفة لم تجد في اقتراحه حلا عمليا ، وسرعان ما تبدى لها سخره وعدم اكتراثه . اذ ليس من البق ما له ظفر . ومثل هذه العضة

(١٢) ربما كان تعبيرنا ((يا عمر)) تحريفا للتعبير القديم ((يا عبر)) وقد يرجح هذا الحدس تقارب الميم والباء في مخرجهما من بين الشفتين كما نرى في تحويلنا الفعل ((يتبختر)) الى ((يتمخطر)) . وامثال هذا التحريف كثير في اللغات .

الكبيرة التي تركتهـا اسنانه النهمة مستحيل ان تصدر عن بقة (والبق هنا البعوض) . ووخزة البقـة معروفة دقيقة . لكنه يريد ان يقـول : اغربي عني لعنـة الله عليك وعلى امك وحاضنتك واخوك وعلى البشر اجمعين ! مـاذا يهمني جزعك او يضيرني مصابك او يعنيني ما سيحدث لك ؟ بل انـا سعيـد كل السعادة ان اتيح لي ان انتقم فيك من هؤلاء البغضاء الذيـن طالمـا عذبوني والحوا في اساءتي واضطهـــادي . لا استطيع ان انتقم من رجالهم ، فلانتقم منهم في نسائهم .

فبشار يعلن بهذا البيت اقصى سخطه وحقده على معاصريه وعلى الناس جميعا . فاذا قرأته فانطق به في حرارة كاويه وغيظ هائل ينفجر في هذه الكلمـة الغليظـة الثقيلة ((بقة)) ثم في جمعها ((البـق)). اقرأهما بحيث تتحد من حرف القلقله المضعف المردد مرتين منفجـرا لسخط طال امده واستشرى سمه حتى قتل في قلبه – في هذه اللحظة المعينه – كل اواصر الرحمة الانسانية .

الحكم الخلقي والحكم الفني

فما رأينا في هذه القصيدة الزاخرة ؟

فلنفصل في رأينا فيهـا بين حكمين مختلفين ، ولنبذل جهدنا في التمييز التام بينهمـا : الحكم الخلقي ، والحكم الفني .

اما حكمنا الخلقي فنقرره دون تباطوء ولا نظـن فيه مجالا للخلاف. فهذه قصيدة تامة الشناعة الخلقيه ، يفخر قائلهـا بارتكابـه جريمة لا نستطيع قبولهـا ولا نجـد لهـا مبررا واحدا . ومهما يكن من الحـاح الناس في تعذيبه ومداومتهم على اضطهاده فهذا لا ((يجيز)) له ان ينتقم بهـذا النوع من الانتقام في فتاة بريئه . فان كـان يظـن انه يحملنـا على الاعجاب به وبانتصاره فلن ينال هذا الا من اختنا واسدنا اهدارا للحدود الخلقيه . وسائرنـا يسخط عليه اكبر السخط ولا يرى فيمـا نجح فيه من اغراء براعة تستدعي الاعجاب بل تغريرا يستثير المقت.وهو كلما اطال في التهكم على فريسته وتقليـد لهجتهـا بسخريه وتخنث لم يحملنا على الضحك منهـا او الاستهزاء بهـا بـل زادنا لهـا تحسرا وعليه غضبا واحتقارا ، فهـو في غرضه هذا قد اخفق اخفاقا تاما .

كذلك اخفق في غرض اخر . ان كـان يظـن انه بهذه القصيـــدة يغري الفتيــان بتقليده ويعلمهم كيف يغررون بالفتيات ، فقد نسي انه دون ان يدري يلقي على الفتيات درسـا بليغـا مخيفـا يحذرهن مـن الوقوع في حبائلهم ويبصرهن بالمهاوى التي تنتظرهن ان لم يبالغـن فـي الحيطه والاحتراس فيقعن فيمـا وقعت فيه تلـك التعسة مـن فـخ منصوب . فهو مـن ناحيـه يهدم ما بناه من ناحيـة اخرى . والفتـاه التي تقرأ هذه القصيدة وتفهمها فهمـا صحيحـا وتكون حريصة علـى عفافها تجد فيهـا دروسـا في صـون شرفهـا لا تقاربهـا في نفعهـــا الدروس التي تجدهـا في كتب الاخلاق المدرسيـة التي توزع عليهـــا وعلى زميلاتهـا في مدارسهـن . وحين تبلـغ ابنتي درجه التعليـــم التي تمكنها من متابعـة القصيدة فسأعرفها بها وسأشرحها لها شرحـا تام المصارحة ، مدركـا أنني بهذا أبصرهـا بحيل المغرين فأصونهـــا بالطريقـة الوحيدة المجدية من الوقوع في شباكهم .

فالخطر الحقيقي على الفتاة ليس ان يهاجمها مهاجم فيغتصبهـــا عنوة ، فهذا نادر الحدوث ، وفي اكثر الحالات القليلة التي يحدث فيهـا تنجـو الفتاة اذا قاومت مهاجمها مقاومة جادة . امـا الخطر الحقيقـي فهـو ان تقع في هذه الحبائل الماكرة التي تتدرج من احداها الى الاخرى دون ان تدري الام تقـود او تفطـن الى التطور البطيء مـن المرحلـة. والذي يصون عفاف البنت ليس ان تحبس في عقر دارهـا لا تخرج منه، ولا أن يغطى وجهها بنقاب كثيف كلمـا خرجت منه او يصاحبها حارس او حارسة كلمـا خرجت ، فلا شك عندي ان فتاة بشار كانت تلقى هذا النـوع من الصيانة الذي لا صيانة فيه . ولقد جرب هذا النوع فـي الزمـان القديم كمـا جرب في عصرنـا الحديث فلم يكـن كافيا لتجنب المآسي . بل كان التحبس والتقييد والفصل بين الجنسين يزيـد مـن تشوق الفتاة الى لقاء الرجال فيزيد من استعدادها للسقوط . انما الذي يصون عفافهـا ان تبصر بحقائق الحياة وتشرح لها حيل الرجـال حتى تفطـن اليهـا ولا تقع فيهـا وتتدرج بينها بل تعرف كيف تبطـل محاولاتهم من اول خطوة فيها . ولكن هـذا موضوع يخرج عمـا نحــن بسبيله ولـو حاولت علاجه لاحتجت الى فصل يماثل فصلي هـذا او يزيد . ويكفي ان اذكر ان هذه هي الوسيلة التي تتبع الان في كثير من البلدان الغربية حيث تدرس الفتيات حقائق الجنس في محاضرات تلقى عليهـن في مدارسهن وفي كتيبات توزع عليهن .

ولكـن ما رأينـا في القيمـة الفنيـة للرائيـة ؟

هذه مسأله اصعب بكثير . فان اردنا الانتهاء فيها الى رأي ذي قيمة فلنحذر من خطأين يسهل جدا الوقوع في احدهما .

يجب ان نحذر ، اولا ، مـن ان نسارع من الرفض الخلقي الـــى الرفض الفني ،فالفن – رضينا بهذا او لم نرض – لا يحكم عليه في مجال النقد الادبي بمقاييس الاخلاق . بل المقياس الصحيح الوحيد في مجال النقد الادبي هو المقياس الفني المحض : هل يرضى شعـورنا الفني او لا يرضيـــه .

لكن يجب ان نحذر أيضا من الخطأ النقيض : أن نسرع ،في فرط تحمسنا لحرية الفـن واصرارنـا على اطلاقه من قيود الخلق اوتقاليد المجتمع ، الى قبول القصيدة بصرف النظـر عن قيمتها الفنية وتأثيرها الجمالي . وهذا ما يفعله للاسف الشديد كثير من الشبان المتحمسين اول مـا يحررون انفسهم من النظـر الضيق المتزمت ، يطيرون الـى النقيض فيقبلون كل مـا فيه خدش للخلق ظانين ان كل ما ينفر منـه الخلق فهو بالضرورة فن ، لا يدرون انهم بهـذا يقعون في ذلـك الخطـأ المنطقي البدائي الذي يسمى ((عدم استغراق الحد الاوسط)) ،فهم فـي الحقيقـة يقولون : الفـن لا يتقيـد بالاخلاق . هذه القصيدة لا تتقيد بالاخلاق . اذن هـذه القصيدة فن ! او ضع الخطأ في صورة منطقيـة اخرى هي ايضا فاسدة : بعض الفـن يخالف الاخلاق . اذن كل مـــا يخالف الاخلاق فـن !

فاذا فكرنا في المسألة في تؤدة وهدوء ، وحذرنا الوقوع في أحد الخطأين ، وحكمنـا على الرائيـة بالمقياس الفني وحده ،فالام ننتهي ؟

اول ما نقر بـه للقصيدة هو قوتها التعبيرية ونجاحهـا التصويري البالـغ . فهذا شاعـر حدثت لـه تجربة معينـة اثارت فيه احساسات وعواطف معينة ، وهو يريد ان يعبر عنهـا ويمثلهـا لنـا حتى نفهمهـا فهما تاما . وقد نجح في هذا الغرض نجاح التام ، بما اختار مـن وزن احسن استغلاله ليطابق حالته الانفعاليـة مطابقـة عجيبة ، وبمـا فعله مـن تقسيم العبارات وتخير الالفاظ وتنويع الجرس والايقـــاع والنغم ، وباتقانه اعداد الجو ثم اتقانه التدرج من مرحلة في القصيدة الى مرحلـة تاليـة . فهـو في هذا الغرض المحدد ابدى براعة لا مزيد عليهـا في شعـر شاعر ، لا في الادب العربي ولا في ادب آخـر نعرفه ويحق لنـا الحديثعنه .

وربمـا يعتقـد بعض القراء ان هذا هـو كل ما يطلب من شاعر، وانه اذا نجح فيه فقـد ادى رسالته الفنية . اولا يتطلب مـن الشاعر ان يشعـر شعورا صادقا ، وان يعبر عنه تعبيرا صادقا ، وان يكـون تعبيره هذا مـن القوة والاتقان بحيث يصور لنـا عاطفته تصويرا كاملا؟

بلى ، هذا ما نتطلبه من الشاعر ، ولكنه ليس كل ما نتطلبه . بـل نحـن نتطلب منه ايضـا ان تكـون عاطفته هذه عاطفة فنية ، اعني ان تكون عاطفـة يقبلهـا الذوق الجمالي ويجـد فيهـا القارىء امتاعـــا جماليا . فان كانت كذلك قبلنـا قصيدته كعمل فني ، اما ان نفر منهـا ذوقنـا – نعني ذوقنـا الجمالـــي المحض ، لا احساسنا الديني ، او الخلقي – فاننا نرفضها ، ويكـون رفضنا هذا رفضا فنيا محضا .

وتعليل هـذا أن ليست كل التجارب والاحساسات البشريــــة بصالحـة موضوعا للفن ، بل منهـا مـا يجب ان يتحاشاه الاديب وسائر الفنانين ، لا لانه يخدش شعورنـا الخلقي ، ولا لانه يضر بالمجتمع(فهذه

اعتبارات لا تدخل في موضوعنا الحالي) ،بل لأنه يثير فينا اشمئزازاً جماليا ، فنجده قبيحا .

فلو اننا رأينا رجلا يقضي حاجته في الطريق العام ، لما كان شعورنا مجرد احتجاج صحي ، او ادانة خلقية ، بل يكون قسم كبير منه ، قسم مستقل عن المشاعر الاخرى ، نفورا جماليا محضا ، اذ يؤذي هذا المنظر ذوقنا الجمالي . لذلك يتحاشى الفنانون - ادباء ورسامين ونحاتين - تناول هذه التجربة التي هي من الزم تجاربنا الحيوية ، ما عدا قليلين من الادباء (منهم سويفت في الادب الانجليزي، ورابليه في الادب الفرنسي) تقوم ندرتهم شاهداً على كونهم الاستثناء الذي يثبت القاعدة . (١٣)

ولنعد الآن الى الرائية . نسلم بان بشارا نجح نجاحا فائقا في تصوير عاطفته وتجسيم التجربة التي يصفها ، وهي تجربة صادقة وقعت له حقا . ولكن بقي أن نسأل : اهذه عاطفة يقبلها الفن ؟ أهذه تجربة تدخل في حدوده الفنيه الخالصة فتبعث فينا جمالية ولا شيء اشمئزازا ذوقيا ؟

هذا رجل يصف اغراءه لفتاة عذراء قليلة التجربة ضعيفة الحول، ويصف دهاءه في اتخاذ الخطوات الى اغوائها والتدرج في اثارة شبقها حتى يغلبه على رهبتها وخوفها . ولو اقترن وصفه بالحب الحقيقي للفتاة ، او تبعه العطف على مصابها ، لربما قبلناه . ولكنه لا يحبها هي، ولا يعطف عليها اطلاقا ،بل يتخذها مجرد فريسة للانتهاك، ويفرح بمصابها ويشمت فيها . وهو يقلد تفجعها وتحسرها باسلوب بالغ التهكم فظيع التخنث ، لا يدل على شفقة او رثاء بل ينم عن قسوة هائلة وحقد مريع . وهذه كلها عواطف اذا اجتمعت صارت شديدة الايلام لنا زائدة الجرح لشعورنا ، لسنا نعني الجرح الخلقي وحده ، بل الجرح الفني ايضا .

فسر ايلامها الفني هو اجتماعها وتعاضدها على ايذائنا حتى تبلغ حدا لا يطاق . ولو كانت كل منها بمفردها في قصيدة لربما استطعنا قبولها .

قد نقبل قصيدة يزهو فيها الشاعر بنجاحه الغرامي بل يفخر باغرائه فتاة عفيفة . ونحن نقبل فعلا قصائد من هذا النوع لعمر بن ابي ربيعة ، اهمها واعظمها رائيته المشهورة . لكن عمر في قصائده المشار اليها يعبر عن حب حقيقي لفتياته ، ويعبر عن عطف شديد عليهن وجزع صادق لمآزقهن وان يكن هو سببه ،حتى انه ليبكي معهن بكاء صادقا على ما حدث منه .

وقد نقبل قصيدة يعبر فيها الشاعر عن سخطه على الناس، ونحن نقبل فعلا الاذى للبشر والدعوة الى الانتقام منهم والبطش بهم، مثلما يقبل من المتنبي بعض شعره في هذا الغرض ، ونقبل ايضا قصائد الجاهليين يتم فيها هذا الانتقام من الاعداء ويفرح الشاعر به ويتشفى فيهم (١٤) .

اما حين تجتمع كل هذه العواطف في تجربة واحدة فانها امض من ان نطيقها . لذلك نرفض رائيه بشار بالحكم الفني وحده .

ويعززنا في هذا الرفض اعتبار آخر مهم جدا ، وهو ايضا اعتبار فني محض : أن بشارا اخفق في أن يبتعث فينا المشاركة العاطفية له.

فهدف الفن ليس أن يصور عاطفة الفنان فحسب ، بل ان يحمل قارئه او ناظره او سامعه على ان يشارك الفنان عاطفته ، فيفرح لفرحه، او يألم لألمه ، او يزهو لزهوه ، او يغضب لغضبه . ونحن نعني المشاركة العاطفية الفنية ، لا الموافقة الفكرية الايديولوجيه . وهذا غرض اخفق بشار اخفاقا تاما في الوصول اليه ، فلا نحن نعجب بمهارته في الاغراء ، ولا نحن نسخر من الفتاة كما يريد منا ان نسخر منها . بل النتيجة الوحيدة لمحاولته هي ان ننفر منه وننحاز الى صف الفتاة انحيازا تاما - نعني مرة اخرى الانحياز العاطفي الفني . والاديب الذي يعجز عن ان يثير فينا نظير عاطفته ، ولا يكون السبب ضعف بصيرتنا الادبية او قلة تدربنا الفني ، قد اخفق في ان ينتج ادبا .

تعقيب

ذلك هو حكمي الذي أصدرته على الرائية منذ عشرين سنة . لكن بعض الزملاء والاصدقاء، وعددا من القراء ، قالوا انني وقعت في الخطأ الذي حذرت منه ، فجاء حكمي على القصيدة حكما خلقيا في حقيقته ، برغم كل ما بذلت من جهد في التفريق بين الحكم الخلقي والحكم الفني . فنفوري من القصيدة نفور خلقي ، وليس نفوري الفني المزعوم الا نابعا منه ، ومتلونا به .

وكنت ارفض هذا الرأي وانكره . لكن تقدمي في السن واستمراري في القراءة ، واتصال تجربتي في الدراسة والتدريس ، اقنعني تدريجا بما في قولهم من الصحة . ثم ان ازدياد تفكيري في هذه المسالة المعقدة ، مسألة الفن والاخلاق ، اظهر لي ما في كتابتي الماضية من سطحية وعدم نضج ، فالمثل الذي ضربته ، عن تجربه قضاء الحاجة الضرورية ، لا يكفي لمعالجة هذه المشكلة الشائكة المتعددة الجوانب ، بل هو تهرب منها باللجوء الى تدليل ساذج.

واهم من هذا كله أن رأيي في ارتباط الفن بالاخلاق قد تغير تغيرا كبيرا . فما عدت اوافق على تلك السطور التي كتبتها :« فالفن - رضينا بهذا او لم نرض - لا يحكم عليه في مجال النقد الادبي بمقاييس الاخلاق . بل المقياس الصحيح الوحيد في مجال النقدالادبي هو المقياس الفني المحض ، هل يرضي شعورنا الفني او لا يرضيه .»

حقا انني كررت قولي « في مجال النقد الادبي » مرتين . لكن هذا لا يكفي في مواجهة المشكلة . فما مجال النقد الادبي هذا ،وما هذا المقياس الفني المحض الذي ادعيت وجوده ؟ الحق انني كنت ما زلت متأثرا بمعنى التأثر بنظرية الفن للفن وحده ، وانا ادرى انه ما يزال من نقاد الغرب ومن نقادنا من يؤمنون بهذه النظرية ، حتى في اشد صورها اسرافا ، لكني لست من هؤلاء ، وقد بينت رأيي الذي تطورت اليه في كتب متعددة ، ادخلها في هذا الموضوع كتاب « طبيعة الفن ومسئولية الفنان » ، وكتاب « وظيفة الادب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي » .

ولن اكرر هنا الحجج التي قدمتها في الكتابين المذكورين ، انما الخص رأيي الراهن في قولي اننا لا نستطيع ان ننفي المسئولية الاخلاقية للفنان بتلك السهولة التي فعلتها سابقا .

ليس معنى قولي هذا انني « اطبق » على الفن المقاييس الاخلاقية التي توجد في مجتمع ما في عصر ما . فانني انحرج اشد التحرج من هذا التطبيق ، واعارض من يفعلونه . بل أعتقد ان من أهم وظائف الفنان ان يعارض بعض المقاييس الاخلاقية السائدة في مجتمعه وعصره ، ويدعو الى تغييرها .

لكن ينبغي الا يكون معنى هذا تحرير الفن من كل قيم اخلاقية، والاحتكام فيه الى مجرد قيم فنية مدعاة ، كما فعلت في فصلي الماضي. فالفن ، في منتهى مطافه ، نشاط بشري من النشاطات البشرية التي ينبغي ان تكون نتيجتها النهائية زيادة حظ الانسانية من الارتفاع، المادي والروحي ، والسعادة ، المادية والروحية . ومحاولة اخراجه من هذه النشاطات وجعله استثناء من ذلك الحكم الانساني العام لن يفيد

---

(١٣) هناك ايضا تمثال « الصبي الذي يتبول » المشهور في بروكسل . وكان احد التجار الاغنياء قد فقد ابنه اياما واعياه البحث عنه : ثم عثر عليه وهو يتبول ، فأمر باقامة ذلك التمثال في نفس المكان تخليدا لفرحته . وهو تمثال يفخر به اهل بروكسل، ويحبه السائحون ويلتقطون له صورا كثيرة ، لكنه هو ايضا حالة خاصة لا يمكن تعميم الحكم منها .

(١٤) سبب قبولنا الفني لهذا النوع من الادب اننا نرى انه يحدث في قارئه وسامعه « التطهير » الذي يسمى في النقد الادبي Catharsis

الانسانية ، ولن يفيد الفن نفسه في النهاية ، بل سيقوده الى الانهيار ، كما قاد فعلا مدارسه التي اسرفت في اطلاق الفن من الاعتبار الاخلاقي .

ليس هذا فحسب ، بل الفن اكبر خضوعا للاعتبار الاخلاقي العام (مكررا كلمة « العام » هذه ، ونافيا ان يكون معناها تقاليد اخلاقية معينة في مجتمع معين وعصر معين) ، من كثير من النشاطات الانسانية الاخرى ، وذلك لعظم اهميته ، وفرط تأثيره في قارئيه وناظريه وسامعيه .

لست انكر ان هناك « قيما فنية » ، ومعظم عملي محاولة لاستجلائها لنفسي وتجليتها لطلبتي وقرائي ، فيما ادرس من انتاجات الشعر العربي ، قديمه وحديثه . لكن الذي انكره الآن ، والذي صرت الى انكاره منذ سنوات ، هو ان تكون هذه القيم الفنية « جمالية » خالصة . فقد اتضح لي ان القول بوجود مثل جمالية « استاطيقية » خالصة هو محض خرافة .

اما حقيقة الامر في القيم الفنية ، فهي انها خلاصة اعتبارات كثيرة متشابكة متعقدة ، منها بلا شك الاعتبار الذوقي ، لكن منها اعتبار الصدق في التجربة والانفعالات ، والاعتبار الفكري ، والاعتبار الوطني ، والاعتبار السياسي ، والاعتبار الاجتماعي ، والاعتبار المادي ، والاعتبار الروحي ، والاعتبار الاخلاقي .

واكثر الاخطاء التي تحدث في الاحكام النقدية تنجم عن تحكيم اعتبار واحد من هذه الاعتبارات المتعددة المتشابكة ، واهمال الاعتبارات الاخرى. والخطأ الذي وقعت فيه آنفا هو محاولة تحكيم الاعتبار الذوقي وحده. ولو اني كنت ادرك تعدد الاعتبارات التي يمسها العمل الفني ويثيرها، واستحالة فصل بعضها عن بعض ، لما تكلفت ما تكلفت من الجهد في اثبات ان نفوري من رائية بشار نفور فني محض ، وليس نفورا اخلاقيا . بل لادركت ان النفور الاخلاقي هو اعتبار مشروع يجوز لنا، ويجب علينا ، ان ندخله في تقديرنا النهائي للفن ــ اذا اخذنا حذرنا في فهم هذا الاعتبار ، فلم نخضع فيه لتقاليد معينة مبالغة التزمت.

فاذا عدت الى الرائية في ضوء موقفي الراهن ، وجدت انني ما زلت ارفض ادخالها في دائرة الفن المشروعة ، لكني اسلم بان رفضي لها يقوم في جانب عظيم منه على ادانتي الاخلاقية لها ، ولا ارى حرجا في التصريح بهذا الاعتراف .

لكن هذا الرفض مني لا يصدر عني بطمأنينة كاملة وثقة تامة، اذ اعود فأتأمل في صدق تجربتها وصدق انفعالاتها ، وفي قوتها التعبيرية الكبيرة ونجاحها التصويري الفائق ، واسمع كلام اصدقائي وزملائي الذين يقولون ان هذا الجانب فيها يرجح على جانب كراهتها الاخلاقية ، ويستشهدون عليّ بما قلت بنفسي من انها تهدم غرضها في اغراء الفتيان وتعليمهم طرق الايقاع بالفتيات ، بما تقدم للفتيات من تبصير بحيل الرجال حتى يأمنّ الوقوع في حبائلهم .

لذلك اترك الحكم لقرائي ، آملا ان اسمع آراءهم في هذه المسألة. ولست اعني المسألة العامة مسألة الفن والاخلاق ، فالكلام العام فيها قليل الفائدة ، انما اعني حكمهم المحدد على الرائية نفسها ، هل يقبلونها في دائرة الفن او ينفونها عنها . ولن تعنيني آراء المتطرفين في أحد النقيضين ، من يأخذون الفن بالالزام الاخلاقي المتزمت ، ومن يطلقون الفن من كل اعتبار اخلاقي .

فكلا هؤلاء وهؤلاء سيكون لهم رأي جاهز مسبق ، بالرفض او بالقبول . انما تهمني آراء من يشاركونني موقفي ، فيؤمنون بتعدد الاعتبارات التي تدخل في الحكم الفني ، واستحالة الفصل بينها ،وخطأ هذه المحاولة ، ويسلمون بأن الاعتبار الاخلاقي يجوز ادخاله في الحكم الفني ، لكنهم يحذرون التزمت فيه والاسراف في تطبيقه ، ويبذلون جهدهم في ان يسمحوا للفنان باقصى حرية ممكنة . فما رأي هؤلاء في رائية بشار ؟

القاهرة

محمد النويهي

البحث عن مدينة مقاتلة

تنتحر السنين عند عتبة السنين ،
وما أزال فوق دفة السفينه
مسافرا يصنفه اللهاث
يبحث في القيعان ، في
الجزائر المهاجره ،
يسأل كل موجة مسافره
نحو شواطىء الابيض ،
والاحمر ، والخليج ،
نحو كهوف الشر ، زنزانات
سجنه ، انينه .
ابحث في عيون الانجم الشوهاء عن مدينه
حلمتُ فيها منذ لحظة الولاده
ما علقت بجيدها قلاده .
حلمتُ فيها حرة اللسان ، واليدين ،
تخلق «جيفارا» وتنجب «الحسين»
جبهتها بيضاء كالجليد
مدينة شجاعة مقاتله
اسواقها تكتظ بالأزهار ، والخبز ، وبالرصاص
حقولها مكسوة بالقمح ، والاجاص
ترفض اشكال الطقوس ، والعباده
لا تنحني لصاحب الجلاله ،
لا تنحني لصاحب السياده ،
تبارك السواعد المناضله
دروبها الرعب الذي يدمر الغزاة
ضفافها الربيع ، والاطفال ، والحياة

* * *

وتسقط الايام ، والايام ، والسنين
وما ازال اركب السفينه
ابحث عن «هانوي» في «جزيرة العرب»
ابحث عنها في «بلاد الشام» و «العراق»
و «الكنانه»
«هانوي» في اعين طفلي الحبيب
«هانوي» في ارحام موطني السليب
«هانوي» في اغداق نخلة «الفرات»
«هانوي» في الاغوار ، والغوطة ، في
استغاثة «القناة»
ميلادها حياة
ميلادها المرفأ ، والاعصار ، والهبات
ميلادها المكنسة التي تنظف الدروب
وتحمل الاوساخ من شوارع القمر
«هانوي» يا سفينتي نهاية السفر
نهاية المطاف

العراق

عيسى حسن الياسري

المنهل : ثورة منهجية

ـ تتمة المنشور على الصفحة ـ ٣٢ ـ

بقيت القضية الثالثة التي لن تزيد القضيتين السابقتين الا وضوحا وبيانا : وهي مسألة الاشتقاق ، أو كما عبرنا في صدر بحثنا : « تيسر ضروب الاشتقاق للالفاظ المطلوب معادلتها ، وامكان تنزيلها على احكام العربية وطبعها بميسم أوزانها وقوالبها » .

وهذه القضية اللغوية الاخيرة ذات أبعاد واسعة في العربية بما تشعب عن أصولها من فروع ، وما تكاثر في موادها من صنوف وألوان ، فان حركة الاشتقاق الدائمة فيها تنشىء لمشتقاتها صيغا مقدودة على قدها ، مرسومة على حدها ، لا شيء اكثر شبها بها من القوالب التي تصنع على مثالها السبائك الذهبية . ان في العربية اذن ظاهرتين متعاكستين ، وهما على تعاكسهما متداخلتان بل متكاملتان : ظاهرة الحركة الاشتقاقية فيما تلده وتحييه ، وظاهرة الصياغة القالبية فيما تسبكه وتبنيه .

ولقد أراد العلماء من قبل ـ حين أدهشتهم هذه اللغة بأبنيتها المتكاثرة ـ أن يحصوا صيغ الاسماء والافعال ، فكان أول من حاول ذلك امام النحاة سيبويه في كتابه اذ أورد للاسماء وحدها ثلاث مئة بناء وثمانية أبنية (٣٠٨) ، وزاد عليه ابن السراج اثنين وعشرين بناء ، ثم زاد عليه الجرمي صيغا قليلة ، ثم أضاف ابن خالويه أمثلة يسيرة ، وما منهم الا من ترك أضعاف ما ذكر . والسيوطي في « مزهره » يروي عن ابن القطاع انه جمع في كتابه « الابنية » ما تفرق في تاليف أولئك الائمة ، فانتهى وسعه بعد البحث والاجتهاد الى ألف مثال ومئتي مثال وعشرة أمثلة (١٢١٠) .

* * *

ازاء هذه الصيغ والابنية المتكاثرة ، المتناسقة ، المتنوعة ، كان على مؤلفي « المنهل » ان يقفا موقفا علميا متوازيا ، مستبعدين منها أثقلها وأجفاها ، مستعملين منها أخفها وأقربها الى ذوق البلغاء المطبوعين . ولقد جزما بان اللغة ليست عجينة طيعة في أيدي المتحذلقين، انما هي أداة حية في أيدي صناع التاريخ وبناة الحياة ، وأقرا بالحقيقة الاجتماعية اللغوية التي تقول : « كلما قويت اللغة قوي القياس وكثرت الصيغ القياسية » ، فأفادا فائدة كبرى من كثرة ما يستعمل من صيغنا وما يدخل معمل السبك القالبي من ألفاظنا ومفرداتنا ، ولم يرفضا بعض محاولات التجديد المعاصرة لمعاني طائفة من الاوزان أو البسط لبعض دلالاتها ، بل أسهما في هذه الحركة التجديدية اسهاما غير قليل، وان لم يكن كله على نسبة واحدة من النجاح .

واليك الآن هذه الباقة المقتطفة من عدد من الاوزان اقترحها المؤلفان لمقابلة بعض الالفاظ الفرنسية . واذا اتضح ان أكثرها من الثلاثيات مجردة ومزيدة ، أسماء كانت أم صفات أم أفعالا ، فسر ذلك ان الثلاثي هو ما استقرت عليه العربية ، أو هو على الاقل ما عليه جمهرتها المستعملة المتداولة . وهذا لا ينفي ان في « المنهل » أوزانا رباعية ، مجردة ومزيدة ، سيلجئنا الحديث عنها الى الخوض بعد قليل في بحث النحت والالصاق ، اثر فراغنا من ذكر شواهد الاشتقاق .

من ذلك مادة (م هـ د) : نستعمل منها « المهد » للطفل ، و « المهاد» للفراش الممهد ، و « التمهيد » للمقدمة بين يدي الشيء ، لكن هل وجدت احلى منها جرسا ، وأدق منها مدلولا ، على وزن اسم الفاعل مؤنثا : (ماهدة) لارادة النغمة الزخرفية التي تمهد للنغمة الاصيلة ، في مقابل الكلمة الفرنسية (Appogiature)

ومن مادة (س ح ل) نعرف « الساحل » مثلما نعرف فعل « ساحل يساحل » ، لكن هل اخترنا كما اختار المؤلفان للسفينة التي تبحر قرب الساحل لفظ « مساحلة » استغناء بالصفة عن الموصوف على طريقة العرب ، في مقابل الكلمة الفرنسية (Caboteur) وهل للذوق الرهيف أن يقدم اقتراحا اجود أو انسب ؟

اذا كان اسم الفاعل المؤنث في المادتين السابقتين على وزن (فاعله) لان الاصل ثلاثي فان لفظ « المطقطقة » هو على وزن (مفعللة) : اسم فاعل مؤنث من الرباعي المضاعف ، لان أصل المادة مؤلف من اجتماع مقطعين (طق + طق) . وقد اختيرت في « المنهل » كلمة « المطقطقة » ـ التي هي أداة من خشب توقع عليها حركات الرقص ـ لتعطي مدلول اللفظة الفرنسية (Claquette)

ومن اسم الفاعل ننتقل الى صيغة (فعال) الدالة على المبالغة حينا وعلى المهنة حينا آخر . ولا بد في هذا الصدد من ان تعجب اعجابي بلفظ عياش (لمحب العيش وملذاته) (Bon viveur) وبلفظ عراش (للحصان الذي يعلق بعريشتي العربة) Limonier ولفظ « زناجة » بتاء التانيث التي تفيد مزيد المبالغة في مقابل (Négrier) وهو مركب لنقل الزنوج .

وللدلالة على حفار النصفيات (Bustier) أوردا في المنهل لفظ « نصّاف » على صيغة فعال أيضا . وليتك تدرك ما أدركته من رهافة الذوق في هذا الاختيار ، فلقد خيل الي ان المؤلفين لما مرا بلفظ (Buste) الذي هو تمثال نصفي او لوحة تمثل النصف الاعلى من الانسان ، واقترحا له لفظ (نصفية) قبل ان يقترحا لصانعه لفظ (نصاف) ، انما استجابا في ذلك لحسهما اللغوي الدقيق وفهمهما الادبي السليم : اذ ربما يخطر على البال ان اعتبار « التذكير أولى من اعتبار « التانيث » ما دام النصف الاعلى من الانسان يجسمه على الاغلب « تمثال نصفي » ، ولفظ التمثال مذكر في العربية . ولكنها قضية ذوق ، لا أقل ولا أكثر ، واحدنا لا يدري ـ أو ربما لا يدري ـ لماذا يجد من القبول والارتياح للفظ (نصفية) بالتانيث ما لا يجد مثله ولا بعضه لدى سماع لفظ (نصفي) بالتذكير في حال الافراد ، أما في حال الجمع فليس أمامنا الا لفظ (نصفيات) سواء أكان مفرده مذكرا او مؤنثا لانهما حينئذ سواء . لذلك كان طبيعيا بعد هذا أن ننتقل مع المؤلفين من « النصفية » الى « حفارها » ، وان نرحب بلفظ « النصّاف » دلالة على مهنة هذا الحفار من ناحية ، وايثارا للايجاز من ناحية ثانية .

واستطرادا مع أوزان المبالغة التي نحتاجها في كثير من الملابسات النفسانية ، تبدو أحيانا كاننا لا نريد ان نستعملها قياسا ، وقوفا منا عند السماع : كلفظ « سكير » على صيغة « فعيل » ، فهو شائع لدينا في كل من أدمن السكر وبالغ فيه . واذا كان هذا اللفظ انما شاع وذاع ، بعدما جرى به السماع ، فانه بلا ريب مقيس كما انه مسموع ، فليكن مثله في القياس المقبول المستساغ لفظ « شريب » في مقابل (Buveur) وما يشبهه من الالفاظ ، ما دامت لا تمجها الاسماع ، ولو لم يرد بها السماع ...

على هذا مضى المؤلفان ، وعلى أن تكون أوزان العربية حية طيعة مرنة متنوعة ظلا يسيران في اطمئنان : فبدلا من موضة في مقابل (Mode) وضعا لفظ (درجة) على وزن (فعلة) بضم الفاء ، لما لاحظاه من انها ما يدرج عليه من عادات ولا سيما في الازياء ، وقد يفصل بعضهم على (الدرجة) البدع والبدعة ـ بتاء التانيث أو من دونها ـ لكنها وقد استعملت في الجو الديني وفي ظلال شديدة الخصوصية ليس لها من قوة الدلالة ودقتها ما للكلمة (الدرجة) بضم الدال . وترجمة كلمة (Airée) : كمية السنابل التي تدرس على البيدر كل مرة ، بكلمة (درسة) التي هي مصدر مرة على وزن (فعلة) ، بالغة من الحسن منتهاه !

وحين نطلع في نظرية « الكمات » العلمية على لفظ (Photon) الذي يراد به الجزيء ـ الجزء الصغير ـ من الطاقة الضوئية ، ألسنا نستحسن مقابلته بلفظ (ضويء) تصغيرا لضوء على وزن (فعيل) ؟ أولسنا نستحسن كذلك في مقابلة لفظ (Bas-relief) الذي هو نقش ضئيل البروز ، الكلمة العربية (نقيشة) على وزن (فعيلة) تصغيرا (لفعلة) من مادة (نقش) ؟ ربما نؤثر (الرقيشة) على (النقيشة) ، لان معنى الرقش هنا ادق من النقش ، ولكنا نظل مع المؤلفين في كلتا الكلمتين ، ما دمنا نطوع اللغة في استخدام صيغ

التصغير ، رغبة في الايجاز وابتغاء دقة التعبير .

وقس على ذلك ما في « المنهل » على وزن (مفعل) مثل (ممحص) مصنع لمحص المعادن (Affinerie) ، وعلى وزن (مفعلة) مثل (مفجرة) مخزن البارود والمتفجرات (Poudriére) و (مصوبة) دمية مشدودة الى عمود تستعمل للتدريب على التصويب (Quintaine) و (مثواة) كرسي واسع منجد المساند والظهر (Bergère) ، وعلى أوزان (مفعل ومفعلة ومفعال) الدالة جميعا على اسماء الآلة : مثل (مركم) للآلة التي تدخر قوة كهربائية (Accumulateur) و (مجعد) للانبوبة التي يلف عليها الشعر ليجعد (Bigoudi) ، ومثل (مفردة) للصفارة التي تقلد صوت الطائر لاجتذابه (Appeau) ، ومثل (مزباد) لمقياس الزبد (Butyromètre) و (مقشاد) لمقياس القشدة (Butyroscope) وعلى وزن (فعالة) الدال على بقية الشيء مثل (جرافة) : ركام حجارة يجرفه نهر جليدي (Moraine)

* * *

ولمؤلفي « المنهل » ولوع ظاهر بوزن (فعالة) بكسر الفاء الدال على الحرفة ونحوها قياسا ، لكنهما ـ ابتغاء احيائه ـ يبسطان دلالته ، حتى ليوشك أن تنحصر دلالته لديهما في العلم بالشيء أو دراسته أو البحث فيه ، وكان ما اقترحاه في هذا الصدد جديدا كله ، الكن لم يكن مستجادا كله ، ولا مسلما به برمته : فنحن قبلهما ما عرفناه « الحياوة » علم الاحياء في مقابل Biologie[1] ولا « العلامة » دراسة الاعلام في مقابل (Anthroponymie) ولا « التحافة » علم تنظيم التحفيات (Muséologie) ولا « الطفالة » دراسة حياة الاطفال وتطورهم (Pédologie) ولا « الصواتة » علم الاصوات الكلامية (Phonologie) ولا « الرسابة » مبحث الرواسب (Sédimentologie)

وانتفاء علمنا بمن بسط الدلالة في صيغة (فعالة) على النحو الذي اخذ به مؤلفا « المنهل » لا ياذن لنا ولا لغيرنا بالاعتراض على ما اقترحاه ، فليس لاحد ان يزعم انه ليس في العربية من كذا الا كذا ، « وهو كلام يخلو من المنطق والحكمة ، بل هو جهل مطبق ، فان المرء ليتساءل : من جمع لهم العربية في طبق فاحصوا كلمها ثم حكموا مثبتين : ليس في العربية من كذا الا كذا ؟ ولو قال قائلهم (لا أعرف من كذا الا كذا) لكان أقرب الى النصفة وأصدق قيلا » .

على اننا هنا ـ وان كنا لا نبلغ الحديث على مآخذنا على المؤلفين ـ لا نستطيع في صيغة (فعالة) بكسر الفاء أن نسكت على بعض ما خرجا فيه على قواعد الصرف ، سواء أوقعا في ذلك سهوا أو عمدا : مثال ذلك انهما اقترحا للكلمة الفرنسية (Bioclimatologie) التي هي دراسة العوامل المناخية في الاجهزة الحية لفظة (المناخة) بكسر الميم على وزن (فعالة) ، ناسيين ـ وما كان لهما أن ينسيا ـ ان هذه الصيغة انما تكون في الثلاثي المجرد لا المزيد ، مع انهما يعرفان بلا ريب ان اصل الفعل في هذه المادة لا يستعمل في الصورة الثلاثية المجردة (ناخ) ، ومن هنا قيل « مناخ » واصلها (منوخ) على وزن (مفعل) لا على وزن (فعال) لان الميم ليست أصلية ، وقد ساغ لهما من اجل ذلك أن يجعلا في مقابل كلمة (Aérium) التي هي مصحة للمعالجة بالمناخ كلمة (مناخة) على صيغة (مفعلة) لا على صيغة (فعالة) كما قد يتبادر الى القارىء العجلان .

ومهما يكن من شيء ، فقد أفاد المؤلفان فوائد جمة من سعة اطلاعهما على القواعد الصرفية ، ولم يألوا جهدا في استخدام أحرف الزيادة القياسية ، بل التزما في ذلك ما به استطاعا أن يقدما من الاوزان اكثرها توافقا مع المعاني التي يريدان : ففعل « كدح » الثلاثي لما زادا عليه همزة التعدية (أكدح) جعلاه مقابلا للكلمة الفرنسية (Prolétariser) . أي حوّل فئة الى الوضع الكادح ، ولا شك أن هذه الزيادة قياسية بقدر ما هي سماعية . ومن كلمة (الحر) انبثق لديهما فعل (احتر) بتضعيف الراء ، اذ أصل المادة (احترر) على وزن (افتعل) ، فانشآ منه اسم « الاحترار » قاصدين به تحول الاشعاعات الضوئية الى اشعاعات حرارية في مقابل (Calorescence) وعندما بحثا عن مقابل للكلمة الفرنسية (Atavisme) التي هي ردة وراثية أو عودة الى طباع الاسلاف ، وجدا مبتغاهما في لفظة (تأسلية) التي هي بعد حذف الياء المشددة والتاء المربوطة على وزن (تفعل) ـ (تأسل) الذي فيه المادة الثلاثية الصوتية (أسل) بمعنى (أصل) . ووفقا في هذا الاقتراح كما وفقا في صيغة (التصرفية) التي وضعاها لنزوع بعض علماء النفس الى دراسة تصرفات السلوك (Opérationnisme)

والمؤلفان الجليلان ـ كجميع أدبائنا المعاصرين ـ يجنحان الى الاكثار من المصادر الصناعية التى رأينا مثالين منها في الفقرة السابقة في كل من (التأسلية) و (التصرفية) ، ونضيف اليهما مثالا ثالثا في (الاخفائية) : الايمان بالقوى الخفية للدلالة على لفظة (Occullisme) لكنهما اذ جعلا في مقابل (Cherry) مشروب الكرز لفظة (كرزية) ، أو في مقابل (Chiffonade) الطعام الذي تكثر فيه الخضار لفظة (خضارية) فليست الياء في نظرهما حينئذ الا ياء النسبة في حال التانيث ، اذ ليس في اللفظين المقترحين امارة على «المصدرية» لا صناعية ولا غير صناعية . وعلى هذا النمط ، يكون كل من لفظي (تسجالي) و (تصواري) في مقابل

(Phonogénique et Photogénique)

على التوالي على صيغة (تفعالي) بزيادة ياء النسبة على مصدر (تفعال) الدال على كثرة الشيء : وهنا يراد بالتسجالي صاحب الصوت الملائم للتسجيل ، بينما يقصد بالتصواري الملائم للتصوير من وجهة النظر الجمالية .

ولقد آمن مؤلفا « المنهل » مع لوروا (Leroy) بانه « لا يطفو في الشعور من المعاني المختلفة التي تدل عليها احدى الكلمات الا المعنى الذي يعينه النص » ، فاقترحا أحيانا لمقابلة الكلمة الفرنسية لفظتين عربيتين أو أكثر ، وراعيا في كل لفظ مقترح احتمال ضرب من ضروب الاشتراك ، ليختار المترجم أو المعرب ما يبدو له أقرب الى السياق : مثال ذلك كلمة (Modernisation) فقد جعلا ازاءها لفظي « تحديث » و « تعصير » ، وكلاهما مصدر على وزن « تفعيل » تحول كنظائره اسما من أسماء المعاني ، ولاحظا ان القارىء الفطن لا بد أن يستنتج أولا ان « التحديث » مأخوذ من الشيء الحديث بمعنى الجديد لا من الحديث الذي يلقى القاء أو ينبأ به انباء ، وان « التعصير » مأخوذ بدوره من الشيء العصري لا من الشيء المعصور ، كما ان القارىء الحصيف لا بد أن يستنتج ثانيا ان السياق نفسه يفرض تارة استخدام التحديث ، وتارة استعمال التعصير ، تبعا للمعنى المقصود الذي يطفو في الشعور ، وينسجم مع التعبير . ومثل ذلك يقال في كلمة (Modernisme) فقد جعل المؤلفان ازاءها ثلاث كلمات على التوالي : حداثة ، عصرية ، عصرانية ، كأنهما بذلك تركا للقارىء أو المترجم أو المعرب مجال الاختيار ، فلكل مقام مقال ، وان كانت الكلمة الثالثة (عصرانية) تبدو ها هنا أقربها الى المراد بوجه عام .

* * *

ولم يكن للمؤلفين مهرب من النحت ما داما يعلمان ان مراعاة معنى الاشتقاق تنصر جعل النحت نوعا منه : ففي كل منهما توليد شيء من شيء ، وفي كل منهما فرع وأصل ، ولا يتمثل الفرق بينهما الا في اشتقاق كلمة من كلمتين او اكثر على طريقة النحت ، واشتقاق كلمة من كلمة في قياس التصريف . قال ابن فارس في « الصاحبي » : « العرب تنحت من كلمتين كلمة واحدة ، وهو جنس من الاختصار » .

وقد ابتدع ابن فارس لنفسه مذهبا في القياس والاشتقاق ، اذ رأى ان الالفاظ الزائدة على ثلاثة احرف فاكثرها منحوت ، وبنى معجمه « مقاييس اللغة » على هذا المذهب في كل مادة رباعية أو خماسية وسعه أن يرى فيها شيئا من النحت ، حتى كثرت المواد المنحوتة على مذهبه لو استخرجت من مواطنها المتفرقة في معجمه . بيد انه فيهـا كلها انما فسر ما اعترى بعض مزيدات الثلاثي من زيادة اللفظ واختزال المعنى ، فعلل بذلك ما لاحظه من النحت الذي أخبر الرواة عنه انـه على طريقة العرب منحوت ، وهو بصنيعه هذا لم يقترح من تلقاء نفسه نحت كلمة من كلمتين او اكثر لاداء معنى علمي ، أو ترجمة اصطلاح فني ، أو تعريب مفهوم فلسفي .

هنا اذن يبرز دور « المنهل » بما حواه من الفاظ منحوتة شاعت على السنة البلغاء في السنين الاخيرة ، واقرت بعضها المجامع اللغوية والعلمية ، وبما اقترحه مؤلفاه من اختزال الفاظ جديدة كلما الجاتهما الضرورة ، بل الضرورة القصوى كما عبرا في « المقدمة » وكما طبقـا ذلك في « معجمهما » عمليا ، موقنين « بأن النحت يحتاج الى ذوق سليم ، فكثيرا ما تكون ترجمة الكلمة الاعجمية بكلمتين عربيتين اصلح وادل على المعنى من نحت كلمة عربية واحدة يمجها الذوق ويستغلق فيها المعنى » .

وضعا مثلا في مقابل (Névroptères) الجناح ، لان المعنى يستغلق في « العصجناحيات » ، وفي مقابل (Acanthoptérigiens شائكات الزعانف ، لا « الشوجنيات » ، وبازاء (Orthoptères) مستقيمات الاجنحة ، وليس « المسجناحيات » ، لان ذينك اللفظين المنحوتين على اختزالهما مستكرهان في الاسماع . بل وضعا ثلاثة الفـاظ (محكوم بالاشغال الشاقة) لترجمة (Forçat) بدلا من ان يقولا على سبيل النحت مثلا (شقشغيل) مع انه على وزن (سلسبيل) .

فاما الالفاظ التي الفياها بالنحت رشيقة مستساغة فما ترددا ولا تلكا في اختزالها ، ولا سيما اذا كتبت لها السيرورة في بعض المجتمعات العربية أو جلها ، وهكذا جعلا لفظ (مرسمل) في مقابل (Capitalisé) بدلا من (محول الى رأسمال) ، وهو نحت شائع بل يكاد يكون دارجا ، ووضعا لفظ (مردفز) بازاء (Radiotélévisé) بدلا من (مذاع بالراديو والتلفزيون معا) . ثم بسطا عملية النحت حتى شملت كثيرا من الالفاظ الاصطلاحية العلمية التي نعتبرها الآن كغيرنا مستحسنة ولا مستهجنة قبل أن نعرف مدى تقبل مجتمعاتنا لها او رفضها اياها ، ما دمنا مع المؤلفين تخضع النحت للذوق العربي العام ولذوق المطبوعين من البلغاء بوجه خاص : ذلك بان بعض الناس ربما يؤثر عبارة (نزع الكلسيوم) على اللفظ المنحوت (نزكل) للدلالة على الفعل الفرنسي (Décalcifier) ، ولا سيما اذا توهم التباس النحت بلفظين مغايرين لفعل (نزع) + لفظ الكلسيوم ، زاعما ان الفعل هو (نزر) + الكلس عوضا عن الكلسيوم ، وان بعضهم الاخر قد يفضل عبارة (حفر نسقي) على اللفظ الذي اقترحه المؤلفان منحوتا مختزلا (حفسقة) مع انه على وزن عربي كثير الشيوع (فعللة) في مقابل كلمة (Similigravure)

* * *

وبدلا من ان نسهب في عرض أمثلة من منحوتات « المنهل » ومختزلاته ، سواء اجاءت مقبولة ام مجتها الاذواق ، نترك الحكم عليها لكتابنا ومفكرينا ، ونكتفي الآن بتسجيل ظاهرتين استاثرتا بكثير من اهتمامنا في هذا الصدد : احداهما عناية المؤلفين بادخال طائفة من الصدور والكواسع (préfixes et Suffixes) على ما خلناه ضروريا من الالفاظ العلمية اسوة بارقى اللغات الحية التي لم تستنكف عن الصاق تلك السوابق واللواحق بنسيج كلماتها ولو انها في الاصل ذوات جذور حضارية قديمة كاليونانية واللاتينية : انهما لم يجدا ضيرا في ادخال الكاسعة (ite) على فسفور ، فقالا : (فسفوريت) وهو نوع من فسفات الكلس الطبيعي لمقابلة (Phosphorite) ولا في ادخال الكاسعة (ine) على اللفظ العربي (صبغ) بازاء (Chromatine) ولا اقحام الكاسعة (ase) على مادة الكحول في اللفظ (كحولاز) وهو خميرة منحلة تحول السكر الى كحول وثاني اكسيد الكربون (zymase) وتبنيا ما اقترحه الاطباء الاساتذة الكبار في جامعة دمشق من تعريب (Alcoyle) بالفوليل و (Carbonyle) بالفحميل ، و (Formyle) بالنمليل ، و (Amyloide) بالنشويد . واقحاما للصدور على سبيل النحت ، لم يستثقلا لفظ (قبتاريخي) في مقابل (Préhistorique) حيث اختزلت (قبل) على شكل (قب) ، كما انهما لم يستهجنا لفظ (لبارز) المؤلف من لبنان وارز في مقابل (Libocedrus) : اسم شجر من فصيلة الصنوبريات .

اما ظاهرة النحت الثانية فهي من اعجب ما وجدناه في « المنهل » واشده اصالة : انها ظاهرة نحت النحت ، قياسا على ما كنا عرفناه لديهما ولدى غيرهما ايضا من اعمال مباضع الاشتقاق حتى في المعربات. ونكتفي بمثال واحد على هذه الظاهرة الطريفة في فعل شمزر (ادخل في اللحم قطعا من شحم الخنزير) لمقابلة الفعل الفرنسي (Larder) فان هذا الفعل المقترح منحوت من (شمنزير) الذي هو بدوره منحوت من كلمتين (شحم + خنزير) لمقابلة اللفظة الفرنسية (Lard) وقد يستانس للدلالة على سلامة استنتاجنا بان المؤلفين وضعا قبل (شمنزير) لفظا عربيا شائعا (ودك) ، الا انهما عند اشتقاق الفعل نحتاه من اللفظ المنحوت لا من اللفظ الاول الذي بدآ به وهو العربي الاصيل .

وتصرف المؤلفين باصول الترجمة والتعريب ، واساليب النحت والاشتقـاق ، قد أتاح « لمنهلهما » أن يكون الى معجم بول روبير (Paul Robert) اقرب منه الى معجم لاروس ، بل « المنهل » يبدو ادق من كلا المعجمين واغزر منهما مادة ، بفضل ما تمتاز به العربية الفصحى من طواعية « معجزة » في قوالبها واوزانها التي لا تتناهى ، وبفضل ما زخرت به من الوان الصور المجازية والتعابير المتطورة الحية .

ولكاني بالدكتور ادريس والدكتور عبد النور يريدان أن يقدما لنا معجما عربيا خالصا لا ثنائيا (فرنسيا - عربيا) ، فيما بثاه في معجمهما من امثال وتعابير عربية محضة منتزعة من بيئتنا وماضينا وحاضرنا ، يوشك القارىء أن ينسى ارتباطها القاموسي بالعبارات الفرنسية التي تقابلها . واليك بعضها :

ما حك جلدك مثل ظفرك :
On n'est Jamais si bien servi que par soi-même

كل الصعوبة في البداية :
il n'y a que le premier pas qui compte .

عند الخطر يهرب الجبناء : Les rats quittent le navire .

دع الامور تجري في اعنتها : Laisser aller les choses .

هو بين شقي الرحى :
Se trouver entre l'enclume et le marteau .

شقت العصا بينهم :
Leurs chiens ne chassent pas ensemble .

اطلق لهواه العنان : Donnr carrière à sa fantaisie .

احتفظ برباطة جاشه : Conserver son calme

هذا قرة عين الاهل : C'est le bijou de la famille .

خارت عزيمته : Son courage l'abandonna

لين العريكة : D'un naturel doux .

تغشى عينيه غشاوة : Avoir un bandeau sur les yeux .

أثار طنطنة حول حدث :
Faire du tam-tam autour d'un événement .

هذا المشروب لذيذ المذاق :
Cette liqueur laisse un bon gout .

بالتي هي أحسن : Par la douceur .

دعني وشأني : Laisse-moi tranquille .

***

لكن ... برغم هذه المزايا التي أشدنا بها ، لم يسلم « المنهل » من بعض المآخذ شكلا وموضوعا . أما أهم مآخذنا عليه شكلا فنلخصها في ما يأتي :

١ ـ قلة الرسوم والصور الموضحة ، وهو أمر يسهل تداركه في المستقبل ، ولا سيما اذا كتب الله لهذا المعجم السيرورة ، وهو ما نتوقعه له بكل اطمئنان .

٢ ـ بعض المصطلحات المثبتة في آخر الكتاب يوقع في الاشكال واللبس ، كهذه النجيمة (*) التي تدل في النص العربي على ان اللفظة العربية هي جديدة ومقترحة لتعبر عن المعنى الوارد بعدها بين هلالين، وكتلك النجيمة الاخرى المماثلة لها التي تدل في النص الفرنسي على ان الكلمة من أصل عربي . وفوق ذلك ، لا يتضح للقارىء ما يرتئيه المؤلفان من ارتداد بعض الكلمات الى جذر عربي : مثال ذلك ان الاحالة في كلمة (Tabis) كانت على كلمة (Moire) ولما عدنا الى هذه الكلمة الاخيرة وجدناها في المنهل مسبوقة بنجمة هكذا: (Moire) ثم وجدنا ترجمتها العربية كما يلي : (مخير = نسيج متموج المظهر) ، فأين الاصل العربي حتى وضعت النجيمة ؟ لو قالا في ترجمة (Moire) ممور ـ بمعنى متموج ـ لكان أدق وأنسب .

٣ ـ الاحالة في بعض الكلمات على ألفاظ ترادفها مع ان شرحها مختصر في الوضع المناسب . مثاله : Tabassée : V . Raclée ولما رجعنا الى كلمة (Raclée) وجدناها بمعنى ضربات متصلة ، فما المانع من اعادتها ما دامت قصيرة بهذه الصورة ؟

٤ ـ الاسهاب في شرح بعض الكلمات الى حد الخروج بالمعجم الى ما يشبه الموسوعة . وأما أهم مآخذنا الموضوعية على هذا المعجم القيم فثلاثة يجمعها كلها شيء من التساهل في القواعد الصرفية : أحدها اختراع أوزان على غير القاعدة الصرفية ، مثل مفعل يمفعل بدلا من (فعلل يفعلل) في كل من (مفهم) في مقابل (Conceptualiser) و (معجم) في مقابل (Lexicaliser) ، (ومشرك) في مقابل (Socialiser) . ولا ريب ان لنا مندوحة عن (مفهم) باتخذ مفهوما ، وعن (معجم) بدوّن في معجم ، وعن (مشرك) بجعل الشيء اشتراكيا ، فانها ـ وان طالت ـ أقرب الى البساطة والوضوح . ولا مجال في مثلها لتركها لذوق المطبوعين ، لان اقحام الميم على الافعال يخرج خروجا تاما عن أساليب العرب في اشتقاق الالفاظ وسبك الاوزان .

والمأخذ الثاني ما وهم المؤلفان انه على القياس الصرفي مع انه غير مقيس ، ومع انهما لم يقصدا اختراع جديد فيه : مثل (مجفف) بفك الادغام ، للمكان الذي تجفف فيه الوحش والطير بعد المطر (Ressui) ، فواضح انه على القياس الصرفي (مجف) بادغام الفائين ، ومثل (حصية) للخريطة الاحصائية (Cartogramme) فربما يتوهم القارىء أن (حصية) على وزن (فعيلة) بمعنى (مفعولة) من الفعل الثلاثي المجرد (حصى) على حين قصد المؤلفان معنى الاحصاء من الثلاثي المزيد بحرف الهمزة (أحصى يحصي) ، ويشبهه لفظ (المشترك) الذي وضعه المؤلفان في مقابل (Phalanstère) تجمع انتاجي دعا الى اقامته الفيلسوف الاشتراكي فورييه ، ولن يتبادر أبدا الى القارىء ان له ارتباطا بالاشتراكية ، بل سيتوهم انه اسم مكان على وزن (مفعل) وانه مكان لنشترك لا للاشتراك !

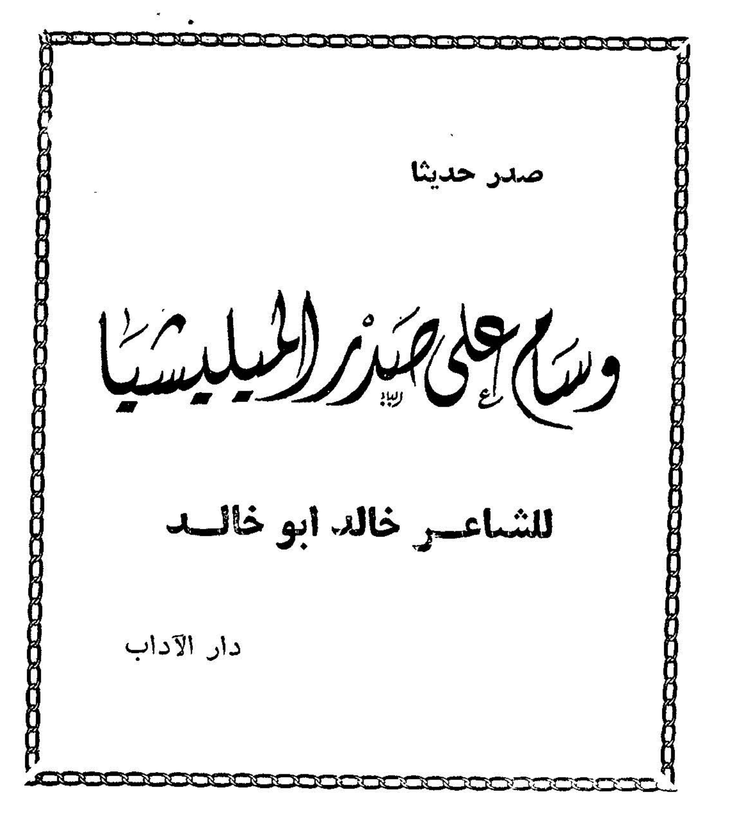
والمأخذ الثالث الاخير غموض الدلالة في بعض الالفاظ العربية المقترحة ، اما بسبب وزنها غير الملائم ، كلفظ (الافتضاء) في مقابل (Agoraphobie) للخوف المرضي من الارض الفضاء ، فان هذا اللفظ العربي على وزن (افتعال) وهو يفيد غالبا اصطناع الشيء وتكلفه ومعاناته اكثر مما يفيد المرض ، ويقال مثل ذلك في لفظي (مرباة ومنتقاة) لمقابلة لفظ (Lais) ، واما بسبب تماثل الصيغة العربية مع انها تقابل كلمتين فرنسيتين متباينتين ، مثل صيغة (صوانة) بكسر الصاد على وزن (فعالة) فقد جعلها المؤلفان تارة أمام (Phonologie) علم الاصوات الكلامية ، وتارة أخرى ازاء (Phone) وحدة الطاقة الصوتية التي تستعمل في قياس كثافة الاصوات . وأغلب الظن انهما لا يجدان بأسا في ذلك لما يعرفان من كثرة المشترك اللفظي في لغتنا العربية .

***

وان كتابا « كالمنهل » تزيد صفحاته على ألف ومئة ، وفي كل صفحة ثلاثة أعمدة ، بأدق حرف طباعي ممكن ، يخلو من التطبع أو يكاد، لامر يدعو الى الاعجاب حقا : فبعد لأي وجدنا فيه لفظي (بلعومي وحلقومي) بفتح الباء والحاء منهما ، والصواب (بلعومي وحلقومي) بالضم ، في مقابل (Pharyngien) ، ووجدنا لفظ (القوى) الذي يجب ضم قافه مكررا في مواطن عدة بكسر القاف ، كما وجدنا شيئا من التساهل في عين الفعل المضارع ، وما أندر الذين لا يتساهلون بأمرها في القديم والحديث !

وبعد ، فان هذه المآخذ ـ حتى لو سلم معنا النقاد بأنها مآخذ ـ لا ينبغي أن تغض من قيمة « المنهل » الذي عبد الطريق أمام النقلة من مترجمين ومعربين عن الفرنسية . ولسوف تنهل الكثير ، من نبعه العذب النمير ، وانقين كلما ارتوينا منه بانه ثورة منهجية ، تحتذى حتى في المعجمات الشارحة لالفاظ عربية ، وانه في الوقت نفسه ثروة لغوية تؤكد ان كل لغات الانسان أدوات لا غايات ، فيها ملتقى الثقافات، وعن طريقها تتلاقح الحضارات !

صبحي الصالح
أستاذ فقه اللغة في الجامعة اللبنانية



السود والعنف في اميركا

تتمة المنشور على الصفحة ـ ٢٧ ـ

الجنوب ، وهكذا يصبح استنزاف الزنوج المستمر وسيلة لتخفيض مستوى المعيشة بالنسبة للعمال البيض الفقراء .

ويقودنا هذا بالضرورة الى مناقشة موقف العمال البيض من قضية السود الاميركيين ، فمن الغريب ان اكثر الفئات عنصرية في المجتمع الاميركي وعداء للسود هم العمال الفقراء والطبقات الشعبية المنهكة بصفة عامة . ومرد ذلك الى ان البورجوازية الاميركية الكبيرة تغذي هذا العداء العنصري بوسائل مختلفة . فمثلا هي تصور لهم ان المنافسين الحقيقيين لهم في لقمة العيش وتحسين مستوى معيشتهم هم الزنوج الذين يعملون كاحتياطي للايدي العاملة البيضاء ، وتتم تغذية هذا العداء وشحذه ـ بالاضافة بالطبع الى سيطرتهم على وسائل وادوات الانتاج ـ عن طريق السيطرة الكاملة الفكرية والادارية على أجهزة الاعلام من اذاعة وتليفزيون وثقافة .

كذلك فان اضطهاد الزنوج واحتقارهم يساعد فقراء البيض نفسيا على تفريغ مرارتهم وحقدهم على المجتمع الذي يدفعهم باستمرار الى عالم غير آمن وغير مضمون ، ويهددهم بشبح البطالة والسكع والجريمة ، فيصبح السود موضوعا دائما لحقدهم ، وشيئا أدنى يحسون ازاءه بالتفوق الذي لا يستشعرونه تجاه أي شيء آخر .

وتغذي البورجوازية الكبيرة هذا الاحساس بالتفوق حتى تقف حائلا بين التقاء هذه العناصر جميعا حيث تهيىء لها الظروف الموضوعية أرضا للالتقاء من أجل الثورة وتغيير تركيب المجتمع الاميركي واعادة توزيع الثروة . ويهدد شبح هذا الالتقاء كل المصالح الرأسمالية الكبيرة ، اذ تصبح الثورة الطبقية حينئذ قوة لا مرد لها تجرف كل شيء وتتخطى كل الحواجز .

يقول الدكتور ديبوا : « ان العمال الاميركيين البيض يكرهون العمال السود ويمنعونهم من الانتظام في المنظمات والنقابات العمالية ، وان ثورة البروليتاريا البيضاء لا تحل مشكلات البروليتاريا السوداء ، او انه لا بد من الاعتراف بتقسيم طبقي وتقسيم لوني » .

ويقول ليون تروتسكي عن القومية السوداء والحكم الذاتي : « ان الانقسام بين العمال السود والعمال البيض لا يمكن معالجته حتى ينضم العمال البيض الى العمال السود في نضال مشترك ، وحتى يأتي هذا الوقت لا يستطيع السود أن ينظروا الى البيض على انهم أصدقاء » .

ان المجتمع الابيض في اميركا يتشارك بكل طبقاته وتنظيماته في استغلال الملونين ، حتى الحركة الشيوعية في رفضها الاعتراف بحقيقة المشاعر العنصرية لدى العمال البيض تقفز فوق الواقع وتتجاهله وتضل طريقها عندما تواجه مشكلة الملونين .

ويقول ستوكلي كارمايكل : « ان الحزب الشيوعي الاميركي هو حزب البورجوازيين والاعيان الذين يستفيدون من النظام الرأسمالي ، فلديهم بيوت جميلة والعديد من الخدم ، ويربحون أموالا كثيرة ، وعلاقاتهم طيبة مع القادة ، ولو ان ماركس ولينين كانا في الحزب الشيوعي الاميركي لتحولا الى رأسماليين » .

وازاء هذا الرفض من المجتمع الابيض ـ حتى طبقاته المستغلة ـ للزنوج واصراره على احتقار آدميتهم ، واستغلالهم ، كان لا بد للملونين من الحركة المستقلة القائمة على أساس اللون والمتعصبة ضد البيض أحيانا . وبالفعل ظهر كثير من الزعماء (ديبوا ، وغارمن) في مطلع هذا القرن ، وظهر ايضا عديد من التنظيمات السوداء مثل المنظمة القومية لتقدم الملونين التي قادها الدكتور وليام ديبوا ، ومؤتمر قيادات الجنوبيين المسيحيين ، والرابطة القومية للعمل في البيئة الحضرية ، ومجلس المساواة العنصرية ، ولجنة تنسيق العمل الطلابي ، وحركة امة الاسلام السوداء .

وبدون الدخول في تفاصيل هذه التنظيمات وخلافاتها ، فانه يمكن ملاحظة ثلاثة تيارات رئيسية برزت خلال حركة الزنوج الاميركيين :

التيار الاول الذي برز مع بداية هذا القرن ، يمثل رد فعل عنيفا وحادا ومتعصبا أيضا ضد العالم الابيض . يقول ماركوس جارفي ، أحد أنبياء هذا التيار : « نحن أحفاد شعب طالما عانى وما أكثر ما تألم . ولكنه الان ، قد صمم على ان يضع حدا لآلامه . اننا منذ هذه اللحظ سنوحد الاربعمائة مليون زنجي الموجودين في هذا العالم في منظمة واحدة لترفع علم الحرية في سماء القارة الافريقية . فاذا كانت أوروبا للاوروبيين ، فان افريقيا ستكون موطنا للشعوب السوداء » . وقال جارفي أيضا عام ١٩٢٠ : « انني أعتقد في جنس أسود نقي ، تماما كما يؤمن البيض في جنس ابيض نقي » .

وكتب ديبوا عام ١٩١٩ : « ان الحركة الافريقية تعني بالنسبة لنا ما تعنيه الحركة الصهيونية بالنسبة لليهود ، تركيز جهود جنسنا والاعتراف بمنبعنا الجنسي » .

ونادى جارفي وغيره « بتزنيج » كل شيء حتى الدين . وفي سبيل نشر ديانة سوداء ، كان أحد أنصاره وهو المطران الكسندر يقول : « تناسوا الالهة البيض وانزعوهم من قلوبكم » .

وأعلن راهب بروتستانتي أسود : « ان المسيح اسود » . وما ان جاء عام ١٩٢٤ حتى كانت « صورنا عذراء سوداء ، ومصلوب أسود » شائعتين بين الزنوج معلقتين في كل صدر ، وفي كل بيت تقريبا » . وفي نفس العام أصدر المطران ألكسندر بيانا دعا فيه الزنوج « الى تخصيص يوم يمزقون فيه جميع الصور التي تمثل العذراء البيضاء بعد ان ينزعوها من بيوتهم » . وقام لهذه الحركة شعراء وكتاب تولوا الدعوة لها ، فكتب ارماتور :

الهنا أسود
سواده من السواد الخالد
شفتاه غليظتان
شعره مجعد وعيناه بنيتان لامعتان
نحن خلقنا على صورته
الهنا أسود .

وفي عام ١٩٣٠ نشأت حركة المسلمين السود ، تحمل بصمات هذا التيار بوضوح ، وتمجد العرق والسلالة . وتزعم هذه الحركة الحاج محمد يساعده مالكولم أكس . وتطورت الحركة بسرعة ، فانشأت الجوامع والمدارس الخاصة بالمسلمين ، وتزايد أنصارها حتى بلغوا (٢٥٠٫٠٠٠) من الاعضاء « ودخل كثير من الزنوج في الاسلام نتيجة لاحساس عميق بأن المسيحيين قد خذلوهم » .

وكونت الحركة الجديدة ـ التي نجحت في اصلاح كثير من الشباب ـ مجتمعا متماسكا للمنتمين اليها « فهم يتزاوجون فيما بينهم ، ويتاجر بعضهم مع بعض ، ولا يشربون الكحول ، ويطبقون كثيرا من تعاليم الدين الاسلامي » .

وكان موقف المسلمين السود هو الرفض المطلق للمجتمع الاميركي القائم . فهم لم يشاركوا في المظاهرات او الاحتجاجات او الانتخابات . وردد زعماء هذه الحركة شعارات الجنس المختار ، مع اختلاف واحد عما يقوله البيض ، هو انه في هذه المرة الجنس الاسود « فليس سوى الانسان الاسود . انه الاول والاخير والصانع والمالك لهذا الوجود ، منه انحدر الجميع : الاسمر والاصفر والابيض » .

ويقول الحاج محمد في مقال له : « الوحش البشري ، الحية ،

التنين ، الشر ، الشيطان ، كل هذه تعني شيئا واحدا ، وواحدا فقط ، إنه الرجل الابيض القوقازي الذي يطلقون عليه اسم الاوروبي أحيانا . ولما كان البيض بفطرتهم خلقوا كذابين قتلة ، فانهم خصوم الحق والصلاح » .

وبالرغم من الطبيعة العنصرية المتعصبة لهذا التيار بشكل عام ، فان كثيرا مما طرحه لعب دورا هاما في فكر الحركات الحديثة . فالربط بين كفاح السود في اميركا وافريقيا ، هو ما يدعو اليه كارمايكل حاليا بصورة متطورة عندما يربط كفاح الملونين في اميركا بكفاح العالم الثالث. بل ان حركة المسلمين السود أفرزت تيارا غير متعصب تزعمه مالكولم اكس الذي ترك الحركة وأسس هيئة جديدة باسم منظمة التضامن الافريقي الاسيوي ، وأعلن انه ترك هذه الحركة لاعتقاده انها متعصبة « وان هذا التعصب قد ينتهي الى تجميد عملها النضالي ، ولذلك فسوف نقبل في صفوفنا المسيحيين واليهود السود ، بل اننا سنقبل الملحدين . وهكذا لن نقبل كل السود فحسب ولكننا سنضم المسلمين البيض ، لان اللون ليس عامل تمييز في نظر الاسلام . ولكن في الوقت الذي يقود التعصب العنصري الاعمى اميركا في طريق الانتحار والدمار ، فأنا آمل أن يتفهم الجيل الصاعد من البيض الرسالة التي ننقلها اليه » .

ولكن مالكولم اكس اغتيل في ٢١ فبراير ١٩٦٥ ، وقيل ان المخابرات الاميركية هي التي قتلته .

وفي بداية الخمسينات لم يعد هذا التيار هو التيار الاساسي في حركة الزنوج ، كان هناك تيار آخر قديم أخذ ينمو ويشتد ويتعارض معه ، وهو تيار النضال السلمي واللاعنف بزعامة مارتن لوثر كنغ . ويرى هؤلاء انهم جزء من الحضارة والمجتمع الاميركي ، وعليهم العمل من خلال القوانين والتشريعات ، وباسلوب الاحتجاج السلمي من أجل الحصول على المساواة الكاملة . وهدفهم النهائي اعتراف الرجل الابيض بهم في اطار ما هو قائم .

ويرى لويس لوماكس ، وهو أحد المؤرخين لثورة الزنوج ، ان هذه الحركة بدأت حين رفضت سيدة ملونة « روزا باركس » أن تمتثل لامر تلقته من سائق أوتوبيس ابيض في مدينة مونتغمري بولاية الاباما في الجنوب ، حين قال لها بعنف أن تترك مكانها للرجل الابيض الواقف أمام مقعدها . ورفضت السيدة العجوز ذات الخمسين عاما (وكانت السيدة روزا قد فاض كأسها) . واعتقل البوليس هذه السيدة . وانتظم السود في حركة مقاطعة تامة للاوتوبيسات في هذه الولاية . ومن خلال هذه المقاطعة توصل الزنوج في مونتغمري بقيادة الاب مارتن لوثر كنغ ، الذي لمع لاول مرة كزعيم سياسي ، الى تأليف مؤتمر الجنوبيين المسيحيين ، كمنظمة سياسية تعمل بوسائل اللاعنف لحل قضية السود .

واكتسب هذا التيار أنصاره من بين ما يسمى « البورجوازية السوداء » ، وهي تسمية تطلق على الزنوج الاميركيين الذين ارتفعت مستويات دخولهم الى مستويات البيض . لقد حدثت التفرقة الجديدة بعد « التحرير والهجرة الى المدينة وقامت على أساس الوظيفة ومصدر الدخل ودرجة التعليم ونوع المهنة . ومن داخل هذه التفرقة الجديدة نشأت البورجوازية السوداء التي أتيحت لها فرص تاريخية لتولي زعامة الزنوج والتحدث باسمهم . وهذه الفئة البورجوازية اتخذت أنماط معيشة البيض وعلاقاتهم وقيم حياتهم نموذجا . وأوغلت في التعلق والتطلع الطبقي والفكري والاجتماعي » .

ويشير فرازير في مؤلفه « النيغرو في الولايات المتحدة » الى ان هذه القلة الزنجية من الطبقات المتوسطة تسيطر عليها الرغبة في أن تصبح بيضاء اللون والفكر والقلب والمركز الاجتماعي . وفي رأيه انها اميركية في كل شيء ما عدا اللون الذي يفصلها عن البورجوازية الاميركية البيضاء . وان هذه البورجوازية السوداء تنقصها الثقافة وليس لديها شوق للمعرفة . وأقصى ما تريده هو المركز الاجتماعي والظهور في مجالات ووسائل الاعلام والسينما والاماكن العامة . وكان « مارتن لوثر كنغ » منذ توليه زعامة مؤتمر قيادات الجنوب المسيحية يرتبط اكثر فاكثر بالليبراليين البيض الذين يجدون في مشكلة الزنوج المتفاقمة أمرا لا بد من ايقافه قبل أن يتحول الى ثورة عارمة مدمرة .

وكان هؤلاء الليبراليون البيض المنفتحون من الحزب الديمقراطي يشعرون انه استكمالا لمظاهر التقدم والتحرر لا بد أن يكونوا لا عنصريين ! ومن هنا ساعدوا ماديا ومعنويا حركة « كنغ » واستبقوها دائما في اطار ما هو قائم ، وهو الاسلوب المعروف « لتبريد الثورة واحتواء حركتها ببعض التنازلات والمعونات » .

وبقدر نجاح هذه الحركة بين الاقلية الزنجية المتبرجزة ، كانت جموع العاطلين والفقراء من الزنوج يتعرضون لمزيد من الضياع ويحتاجون اكثر فاكثر لمن يعبر عنهم ويفهم مشكلاتهم الحقيقية ويبحث معهم (وليس مع مستقبلهم) عن مخرج من محنة أربعة قرون . لقد بحثت الحركة عن العدل في اطار النظام ، ولم تحاول أبدا تغييره . وأصبحت مسيرات ومظاهرات الاحتجاج والمقاطعة ، والتي انضم اليها آلاف البيض « الذين لم يعرفوا أبدا ماذا يعني أن يكون الانسان أسود في المجتمع الاميركي » ، هي وسائل النضال الوحيدة .

ولم يؤد النضال السلمي في النهاية الى أية نتائج حاسمة . ولم يستطع السود الاميركيون من خلاله أن يتوصلوا الى مقابل عادل لكل ما بذلوه من عرق ودماء في بناء الحضارة الاميركية . وأخيرا اغتيل مارتن لوثر كنغ « أفضل أصدقاء البيض من السود » والرجل الذي وافق في صيف عام ١٩٦٧ على ارسال القوات الفيدرالية لقمع حركة الزنوج التي اشتعلت في ديترويت وامتدت الى كثير من الولايات في اميركا ، وأصدر باسم حركته بيانا يؤيد فيه اسرائيل ضد « العنصريين » العرب في حرب حزيران ١٩٦٧ .

اما التيار الثالث والذي يكسب يوما بعد يوم أرضا بين ملايين الزنوج ، فهو تيار الثورة المسلحة والعنف الاسود في مواجهة القهر الابيض . وانبثق هذا التيار من أحد المنظمات الطلابية « لجنة التنسيق الطلابي السلمي » التي برز في قيادتها في السنين الاخيرة « راب براون » و « ستوكلي كارمايكل » و « الدريدغ كليفر » ، والتي تدعو الى السلطة السوداء .

والسلطة السوداء تعني باختصار شديد أن يتوصل السود بنضالهم المسلح الى حكم أنفسهم بأنفسهم في المناطق التي يشكلون فيها أغلبية . ويقول كارمايكل : « اننا جزء من نضال العالم الثالث من أجل التحرر . لاننا في الحقيقة مجرد مستعمرات داخل الولايات المتحدة الاميركية . أما بلدان العالم الثالث فهي مستعمرات في الخارج . ونفس النظام الذي يستغل شعوب العالم الثالث هو الذي يستغل الزنوج ويعذبهم ويحتقرهم . ان نضالنا من الداخل هو امتداد حتمي لنضال الشعوب في فيتنام وكوبا والشرق الاوسط » . وتعد فيتنام بمثابة الهام للسود الاميركيين الذين لديهم وعي سياسي ، حيث أن هذه الدولة الصغيرة غير البيضاء التي تعاني من الضربات المتتالية ، نجحت في مواجهة قسوة النيران المركزة للآلات الحربية الاميركية دون أن يصيبها التصدع .

ويرد كارمايكل على ضرورة توحيد نضال السود المضطهدين مع

نضال العمال البيض لتقويض الرأسمالية الاميركية ، بالرفض مستندا الى سببين :

١ ـ العنصرية البغيضة المتأصلة والمتوارثة في قلوب البيض ، خاصة العمال ، والتي تؤكدها أجهزة الفكر والاعلام المسيرة من طرف الرأسمالية الاميركية البيضاء .

٢ ـ ان هؤلاء مستفيدون من وجود الاستنزاف الاميركي لثروات شعوب العالم الثالث . ولن يتكون لديهم ضمير ثوري يدفعهم دفعا الى التحالف مع السود الا حين تنجح الضربات المتتالية التي يوجهها العالم الثالث للاستعمار الاميركي في أن تقضي على احتكاراتـــه واستنزافه لثرواتها . حينئذ فقط سوف تكون أمـــيركا مضطرة لان تعيش على ثرواتها الخاصة . ولن يستمتع العامل الابيض بعد ذلـك بفائض الجهد والعرق الملون خارج الحدود ، وبعائد المواد الخــام الرخيصـة .

« ولن نقف نحن مكتوفي الايدي حتى يأتي ذلك اليوم . وانمـا سوف نقوم بدورنا . وعلينا أن نعد أنفسنا منذ الآن . ان ٤٠ ٪ مـن الجنود الاميركيين العاملين في فيتنام هم من الاميركيين الســود . وقد نعلم اخواننا القتل بصورة علمية . وسوف تكون هذه التجربـة مفيدة لنا في نضالنا بالداخل » .

ويسمي كارمايكل السود في اميركا بالافريقيين الاميركييـــن . ويصف تحوله الى هذه السياسة العنيفة فيقول : « صعقت في مدينة مونتغمري بولاية الاباما عندما شاهدت امرأة زنجية حبلى تسقط مـن جراء نفخة قوية انطلقت من الانبوب الخاص باطـــلاق الحرائق . وشاهدت عشرات الرجال والنساء تدوسهم حوافر خيل الشرطـة . وفجأة اختلط كل شيء أمامي وأخذت أصرخ . ولم أسكت حتـــى وضعوني في الطائرة . وفي ذلك اليوم عرفت انني لا يمكن ان اتلقى الضربات دون ان أردها . ان اطلاق وصف اللاعنف على حركتنا ، كان مجرد تكتيك وضعناه في انتظار استكمال العدة للثورة » .

واستقطب هذا التيار عددا متزايدا من السود ، وأصبح الفرس الذي تراهن عليه القوى الثورية من الملونين في اميركا . فبعـد أن قطع الاميركيون السود أشواطا طويلة في النضال السلمي والعنيف ، واستمر هذا النضال ممزوجا دائما ، رطيلة أربعــــة قرون بالدم ، ما زالوا يعيشون في حالة الحصار والغربة . ولم يعد امامهم الا طريق العنف الثوري اختيارا أخيرا ومحتما .

ويدعم من هذا الاختيار انه يأتي في الوقت الذي تواجه فيـــه الولايات المتحدة الاميركية ازمة اقتصادية تهدد بالانفجار يوما بعـــد يوم . وتزداد فيه ضربات الشعب الفيتنامي وتقترب المعركة هناك من النهاية . وتدخل حركة التحرر الوطني في صدامها مع الاستعمـــار بزعامة الولايات المتحدة ، طورا جديدا ، ويتأكد اصرارها على طريق التنمية والتحول الاشتراكي ، تؤازرها مساندة فعالة من العـــالم الاشتراكي الذي يزداد قوة ورسوخا سنة بعد اخرى . كل هـذا يفت من عضد البناء الرأسمالي ، ويفتح الطريق امام ملايين السود فـــي الداخل الاكثر فقرا ، والاكثر ثورية ، والذين وضعوا أقدامهم بوضوح على أعتاب الثورة المسلحة .

ولكن هناك نضالا طويلا وشاقا في المرحلة ما بين الكفاح المسلح والممارسة العملية المؤثرة . ان حركة القوة السوداء تحتاج الى المزيد من الوضوح الفكري ، والى التخلص من عادة القاء الشعارات البراقة ، وأن تجهد لكي تربي عددا متزايدا من القيادات والكوادر الواعيــة ، حتى لا تنتهي الحركة باغتيال زعيم أو اعتقال آخر أو اختطاف ثالث ، وهي الاساليب المعروفة لوكالة المخابرات الاميركية ... وحتى لا تكون مجرد هبة للعبيد سرعان ما تنطفىء . فالثورة لا تتم بمجرد توفر المناخ والظروف والاقتناع ، وانما تحتاج الى استراتيجية واضحة وتنظيـم قوي متماسك ، وثوريين (محترفين) ، والى ايمان صوفي من الملايين يستعذب الموت في سبيل الهدف ، حتى لا تتعرض الحركة للتراجـــع او التوقف . فالثمن المطلوب فادح والتضحيات بالغة الضخامـــة ، ربما توازي أو تفوق كل ما دفعه الزنوج خلال نضالهم الطويل عبـــر القرون الماضية .

فريدة النقاش

يوميات عاشق

الى (الثوار) المسؤولين عن اجهاض الثورة نتيجة غبائهم .. وممارساتهم الفوقيـة

★ ★ ★

الاحد : ـ كنت أبيع الحب اليهم بالمجّان
كنت أغني للسجان
كنتت أظن بأن القلب المعتم لم يحضنه النور
... كنت النور

الاثنين : اليعسوب الاحمق مات
ذكر النحلة يقتل حين يبيع الحب الصادق
يبكي الشمع فيضحك فوقجدار الليل ظلام
أترى يبكي ألم النار
أترى يبكي بعد العسل الصافي »

الثلاثاء : ان كنت أديبا أو فنان
فازرع لغماً فوق الظهر
أو ركّب من الكتفين سنان
فالمفهوم الشائع في الاوطان
أن تصعد ظهر الخلاّن

الاربعاء : كان الورد الابيض نور
كم كنت أحبَ النور
وأتيت أقبِّل خد الورد الابيض
شفتي نامت تحت العطر
ـ أغمضت الجفن وغبت ثوان
أحسست بوخزة غدر
فصعقت ، أفقت ، نظرت ، دهشت
صار الورد الابيض أحمر
وعلى شفتي سال الدم
قلبت خدود الورد
فاذا الورد الغادر
قد كان مليئا بالاسنان .

الخميس : أزهار مدينتنا حمراء ...

الجمعة : لم أحمل في كفي فرشاة ثياب
قطعوا كفي ..
ختموها
غرسوا ٔقلمي فيها كالدبوس
ولان لساني لم يقرع في ذل كل الابواب
طردته الحجّاب
ولان الصمت لساني ..
خاف الوالي .. أمر الحجاب بقطع لساني ..
نزف الصمت الغاضب .. فضح العهر ..
كشف الجاني فوق الحرف ..
بلع لسان الحاجب خوف
أسرع والي البلدة ..
كتب الوالي تحت اللثه
قتلت خطأ هذي الجثه ...

السبت : فوق السور المسحور
فوق الجنس الماطر شهوه
كانت مرآة الابطال .
كل الافعال ، الآمال ..
قد كانت تعكسها أقوال .
وعقول ترسم للاجيال ..
للدرب ... نضال ..
قد كانت جمجمة جوفاء
وزئير أسود في المرآة ثفاء
والافراح بكاء ..
فوق السور المسحور
فوق الجنس الماطر شهوه
عزف البدو الاحرار
موسيقى « جاز »
غنوا « للجيتار »
لم تعجبني اللوحه
فكتبت عبارة صدق
الرق .. الحر .. الحر .. الرق ..
هذا زمن قتل الحق ...

الاحد: ساقوني نحو الشنق ...
... يوم الاحد الماضي زار البلدة وفد
كانوا يصطادون رؤوس الناس
جاؤوا من قلب الادغال
قال الكاهن
جئنا نتعلم كيف يعيش الشعب الراقي ..
كيف تعيش الانسانيه
جئنا حبا بالمدنيه
ـ يوم الاحد الآتي ...
هرب الوفد الاسود
ترك الوفد الزنجي عباره :
اكل اللحم البشري ... حضاره ...

على هامش اليوميات :
ـ ما بين الوهم وبين الواقع ...
يتساوى
الطرف الباسم .. والطرف الدامع

دمشق **أيمن أبو الشعر**

دراسات في الأدب السوفييتي المعاصر

الكسندر بلوك

بقلم جليل كمال الدين

« حين ينذر الجو بالعاصفة فان الشعراء الكبار يتحسسونهاملتيا »
(بلوك)

— ١ —

يتمتع الشاعر الروسي السوفييتي الكبير الكسندر بلوك بشعبية هائلة في الاتحاد السوفياتي وأوروبا والعالم . ويعد دائما ــ وليس بلا أسباب وجيهة ــ أكبر شاعر روسي في العهد السوفييتي ، بل انكثيرا من النقاد السوفييت ليعدونه الرائد ، في حقل الشعر ، لكلاسيكية الادب السوفياتي الحديث . يقول العالم السوفييتي المعروف ليونيد تيموفييف : « ان بلوك هو ممثل الشعر الروسي الكلاسيكي ما قبل الثورة الاشتراكية ، ومؤسس الكلاسيكية الجديدة ــ كلاسيكية العهد السوفييتي » (كتابه عن ابداع الكسندر بلوك) .

كانت حياة الشاعر القصيرة نسبيا (١٨٨٠ ــ ١٩٢١) حافلة ، مليئة بكل معنى الكلمة . فقد أضاف هذا الشاعر العظيم اضافات كبيرة الى كنز الادب الروسي والسوفييتي ، وضرب مثلا يحتذى في التحول من الرومانسية الى الواقعية ، وفي الكتابة بأسلوب واقعي يأخذ من الرومانسية افضل ما فيها ، وكان له تأثيره البيّن على كثير من الشعراء السوفييت الكبار ، أمثال ماياكوفسكي ويسينين وباغريتسكي و ب. تيتشينا و م. ريلسكي .

وقد تلقى الشاعر ثورة اوكتوبر بكثير من الاحتفال ، وتحمس لها ، وانشدها ومجدها ، بما استطاع ان يستوعب من افكار ومعطيات هذه الثورة العظيمة التي غيرت مجرى التاريخ .

وكان لثورة أوكتوبر تأثيرها على الشاعر العظيم ، وكان هذا التأثير كبيرا لدرجة انه حتى الآن تصنف المؤلفات وتكتب في بحثه .

فكيف كان ذلك ؟ وما الذي أعطاه أوكتوبر للشعر في روسيا ولبلوك بخاصة ؟ (وعموما ــ ماذا تعطي الثورة الشعر الحق الاصيل ؟) ، وما الذي أعطاه بلوك لاوكتوبر وللسوفييت والعالم ؟

اذن سنحاول الاجابة ، في حدود هذه المقالة المتواضعة ، وبمقدار ما تستطيع ، عن هذه الاسئلة التي تتلخص في سؤال واحد تقريبا : ما هي العلاقة الاسطاطيقية والفنية بين الثورة والشاعر الغنائي الموهوب ؟

— ٢ —

قبل كل شيء ، ينبغي التحدث عن بلوك ما قبل أوكتوبر ، فان بلوك لم يهب نفسه للثورة ، فجاة ، وانما كان ذلك نتيجة تطور تدريجي ، ومعايشة خصبة للواقع الثوري الذي فجر فيه لينين العظيم ثورة اوكتوبر التاريخية الجبارة . ان في شعر بلوك ومراحل تطوره وما قبل الثورة الكثير الذي قاد بلوك ، فيما بعد ، لان يكون شاعرا أوكتوبريا ، شاعرا للعهد السوفييتي .

كان بلوك غنائيا في جوهر ابداعه . وغنائية بلوك واحدة متكاملة ، وهي مليئة ، بشكل غير اعتيادي ، بالاصوات والظلال ، والتضادات والتناقضات . وفي مركز العالم ، بالنسبة الى بلوك ، يظل البطل الغنائي هو البطل الاساسي . ويجدر بنا أن نبادر للقول ان الطريق الذي اجتازه بلوك كان طريقا نموذجيا ، فهو الطريق الذي انتقل ببلوك من الغموض والذاتية المتطرفة الى الوحدة مع العالم ، نحو ولادة الانسان الاجتماعي .

وكان الشاعر في كلامه عن نفسه يتحدث عن العام ، ويكشف باستمرار عن العالم الروحي للانسان .

لقد عاش بلوك وكتب على تخوم عالمين ، وكان شاهدا على التحول الثوري ، كما يقول لينين . غير انه يظل ابنا أمينا لوطنه روسيا ، بارا بها كل البر ، شأنه في ذلك شأن كل شاعر عظيم يرى العالم ويطل عليه ، من خلال وطنه :

« ان الاشعار التي ولدت في السنين العجاف
لا تتذكر طريقها الذي سلكت .
انا ــ أبناء سني روسيا الرهيبة ــ
لا نقوى على نسيان أي شيء » .

ويكتب الشاعر في عام ١٩٠٨ (بعد هزيمة ثورة ١٩٠٥ (١) بثلاثة اعوام) في قصيدته « روسيا » مثل هذا :

« روسيا ، ايه أنت يا روسيا البائسه ،
ان أكواخك الرماديه
وأغانيك التي تذروها الريح ، هي بالنسبة لي
مثل دموع الحب الاولى » .

كان بلوك مثل سيسموغراف حساس ينقل ، باستمرار ، الاحساس بالقلق ، ويتميز بالتحسس الحاد .

والبطل الغنائي الذي كتب بلوك أشعاره باسمه ، انما هو انسان التهمه الاحساس بكارثة العصر . وعند بلوك تلتحم المعاناة التراجيدية بالانتظار المتوتر لتحوّل عام ، تحول تاريخي تولد في ناره وعنفوانه الحياة الجديدة . والكارثة المنتظرة ممكن أن تظهر مميتة بالنسبة للشاعر

(١) هي الثورة التي تعتبر تمرينا ثوريا هاما بالنسبة لثورة أوكتوبر ، وقد انتهت بالفشل ، وفقد العمال والفلاحون كثيرا من الضحايا ، غير ان دروس الثورة كانت خارقة الاهمية .

نفسه ، ولكنها مع ذلك جميلة ومحررة . ومن هنا تبدو نغمة التضحية نموذجية . والشاعر في معركة أبدية حيث لا راحة ولا استرخاء .

ان غنائية بلوك تنتقل الى الغنائيـة التاريخية . فقد كان يحس دومـا انه جزء من الحركة العامة ، وكان يتحسس التاريخ باستمرار .

لقد انتصبت أمام بلوك ، دوما ، مسألة الفرد ومكانته في العالم. ويمكـن القول أن الشاعـر في فترة النضـج قـد توصـل الى فهم ان الانسان لا يوجد وحده ، بمفرده ، بل في وحدة مع الكلي ، مع العالم. وقــد انطلق بلوك ، هنا ، مما تصـوره من وحدة العام والخاص ، ((العالمي)) و ((الذاتي)) . هذا الاحساس بالوحدة مع العالم يتصـل عند الشاعر بمفهوم الغبطة الابداعية ، هذه الغبطة التي تشكل ، فـي رأينا ، ضمانة الفن الكبير . لقد حاول بلوك أن يؤيد ، ملتهما بنظرته الشعرية العالم ككل ، مدرجا وحدة الانسان في ذلك . وقد اجتذبتـه في الفن مهمة مزج الحقائق وظواهر الحياة والثقافة ، من أجل القبض ، بمثل هذا الشكل ، على ((ايقاع العصر)) وايجاد ايقاع معادل له فـي الشعر . كان كل حديث يعني بالنسبة لبلوك شيئا ما ينبغي أن يجـد معادله في الشعر . وكثيرا ما ظهرت الوحدة الموسيقية لديــــه مـن ((لا شيء)) ، من انطباع عابر .

ان أساس الاسلوب الابداعي لبلوك يكمن في التوحد مع العالم ، ورؤية شيء عام وراء كل تحديد ، وايصال نبض العصر اليه . هذا هو ما فهمه بلوك من التجسيد . وتمثل غنائية بلوك بالذات شاهدا لهـذا التجسيد ، الذي فهم الشاعر وأحس عبره عاصفة العصر . وكان ذلك الاحساس واقعيا تاريخيا بقرنية ايديولوجية فنية . كانت السنـوات الملتهبة في روسيا تتجسد ، عبر الغنائية الذاتية للشاعر ، في الربيـع والحياة ، وانعكست ، من خلال الغنائية التاريخية ، في تلك الاشعار التي تحدثت عــن صدامات الحب ومآسيه . وما دمنا نتحدث عـن الغنائية عند بلوك ، فلنقل ، اذن ، انه أستاذ كبير للحديث الغنـائي الدرامي . كان بلوك يستعمل كافة الضمائر فيما يسمى ب (شركـاء الدراما) ، وتنبسط الدراما عنده في الزمن .

والجوهري ، بعد هذا ، هو انه يدخل في هذه الاشعار المعنـى الايديولوجي التاريخي العام . وفي القصيدة يتحدد الابطال ويجـدون عنوانهم وصورتهم تاريخيا ودراميا. انهم أبناء روسيا البائسة الرهيبة ، روسيا أيامذاك . ويدرك الاحســـــــاس بهذا ، بوسائل فنية رقيقة ، بوسائط تبدو فيها النماذج ، بل ويتحـــــدد فيها القاموس الشعري للشاعر ولهجته ونغماته أيضا .

ان البيئة التي ولـد فيها الشاعر غنائيا هي هذا التاريخ، والزمن، وعاصفة أخريات القرن التاسع عشر .

ويجدر بنا أن نذكر هنا للقارىء واقعة معينة ، فقد سئل الشاعر مرة أن يقرأ شيئا عن روسيا ، فاشار الى أشعاره الغنائية ، وقـال : ان كل هذا هو روسيا !

ذلكم ان الشاعر قد استطاع أن يتوحد ، على نحو عضوي، بالعالم وبالعصر .

ـ ٣ ـ

بيد ان بلوك لم يأت فجأة الى مثل هــذا المفهوم لوجود الشاعر ومهمته ، وقضية الشاعر (الشاعر يعيش في العصر ، والعصر يشكل له فنه) . فقد ابتدأ بالاوهام والغمـوض بل وحتى بالاحساس الديني . وما ان امتد به الزمن شيئا حتى جعــل يحس ((بعاصفة الحياة)) حوله . وقد ارتهب هو من هذه العاصفة وحاول التخفي منها في العالم المثالي الذي صاغه من أحلامه وأوهامه (حيث لا دموع ولا عـذابات ولا دماء .. وانما المـــوسيقى والاوراد واللازورد والابتسامات والاساطير والاحـــلام ـ فهو اذن صورة متاخرة للعالم الرومانسي ، للشاعـر الرومانسي ذي الاتجــاه الانساني العام) . وقد حاول بلوك أن يفسر حتى عذاباته ((الارضية)) باعتقــاد غامض بشيء ((علوي)) . غير ان الشعر عنده كان ينتصر ، مع هذا ، في اكثر من مكان ، على الغموض والميتافيزيق . كان الاحساس المحدد ، العاطفي ، الحسي ، والمبـاشر بالحياة قد أخذ يتوغل في غنائية بلوك حيث ظهرت أشعار تتحدث عـن ((الافكار البهيجة)) .

وحتى الاعتقاد الغامض الرجراج والاجواء شبه الميتافيزيقية لــم تستطع أن تؤدي به الى تصادم وانفصال مع الحياة . ان نهوض حركة التحرر في روسيا في بداية القرن العشرين قد مس بلوك وثيقا . وكان بلوك يرى بأم عينيه تناقضات الواقع : جوع الجوعى وتخمة المتخومين . وقد إستيقظ ضميره على نحو آية في الجلاء . فكانت قصيدتـــه عن ((المعمل)) أول احتجاج للشاعر على النظام الرأسمالي :

((الشبابيك صفراء في البيت المجاور .
وفي الاماسي ـ في الاماسي
تصر المسامير المستغرقة في التأمل
ويتدفق الناس الى الابواب .

ـ ✶ ـ

وتغلق الابواب على نحو محكم
ولكن هناك على المسرح .. على المسرح
أحدهم قد جمد حراكا ... هيئة سوداء مبهمة
تعد الناس في صمت .

ـ ✶ ـ

وأنا أسمع كل شيء ، من حيث أنا ، في الاعالي ...
انه يدعو بصوت نحاسي
يدعو القوم لاحناء الظهور المعذبة .
وهناك في الاسفل الشعب الذي اجتمع .

ـ ✶ ـ

انهم يدخلون ويتفرقون
ويحمل الحمالون ما أعد لهم ،
ولكنهم هناك في النوافذ الصفراء ... يضحكون
انهم قد خدعوا ... وقد عذبوا هؤلاء البؤساء)) .

هنا نفهم ان العالم القديم قد انفضح بالنسبة لبلوك . نعم انـه ظل طويلا خارج الحياة الحقيقية ، ولكنه لم يعـرفها ، آنذاك . والآن ابتدأ يعيها . ما أروع غبطة المعرفة !

لقد أحب بلوك الحياة ، وقد وجدها صالحـة لان تغنّى ، فليس هناك شيء لا يصلح للغناء . ان الحياة صعبة ، فيها نضال قاس لا يهدأ، لكن الحياة جديرة وينبغي أن تعاش . ومن هنا مولد قصيدته ((أواه ، اني أريد أن أعيش بجنون)) .

ان الحياة ، وحياة روسيا بالـــذات ، كانت مصدر ايمان بلوك بالمستقبل ، ((بالقرن الجديد)) . وابتداء من ١٩٠٥ صارت موضوعـة الوطن ماثلة أمام بلوك ، في أكثر أشعاره . ثمة قصيدته ((في حقـل كوليكوفي)) ، وهي من اروع انجازات بلوك الغنائيـة . فهنـا الشاعر يتكلم عن روسيا بحب لا متناه ، وبرقة نافذة ، وألم صميمي . هنـــا الحياة المليئة ، الكثيرة الالوان ، الواسعة ، هنا اللوحة المتحركـة للوطن . ففي ((اون القربة الباكية)) تلتحم كافة أبعاد أغاني بـــلوك الذاتية والاجتماعية .

لقد صنع بلوك بطله الغنائي للروسيا لا أما ـ كما كان الامر عند شعراء الماضي ، أو عند شعراء الشرق وعلى وجه الخصوص عنــد شعراء أرمينيا ، كما هو الحال، مثلا ، عند ايساكيان (١) وشيراز (٢) ـ وانما حسناء عاشقة ، وزوجة رقيقة ، وصديقة وفية . وهذا النموذج ، بالمناسبة ، مشبع بفولكلور غنائي وأسطوري . هذه هي روسيا ـ الامـل

(١ و ٢) ايساكيان هو أبرز الشعراء الارمن في عهـد اوكتوبر وما قبله ، أما شيراز فهو شاعر ارمينيا المعاصر الكبير ويأتي فــي الاهمية بعد ايساكيان .

والعزاء : « وجهها مضيء أبدا » وهي تذخر « النقاوة الفطرية » . ان روح الشاعر لا تعرف الضياع هنا ، ومعها ومع خيالاتها الخصبة « حتى المستحيل ممكن » . انها ، باختصار ، ترسم الطريق للمستقبل .

ان هذا الحب العارم ، العظيم ، لروسيا والايمان بها ... هو الذي أنقذ بلوك من آخر يأس له . فمن مفهومه لحقيقة ان روسيا « تتلألأ بثورة كبرى » ، ثورة ديمقراطية عظيمة « وشيكة » ... من هنا نهض ايمان بلوك بأن وطنه سيكون له ان يلعب دورا حاسما في حياة الانسانية .

لقد آمن بلوك بالقوى الشعبية ، بقوى هذا الشعب الفطرية الخارقة . وحين التحمت هذه القوى في حركة حذفت العالم القديم (نقصد بذلك ثورة اوكتوبر) ، فان بلوك استطاع ، اذ ذاك ، الارتقاء الى مقام فهم فيه المعنى الكوني ـ التاريخي والرسالة العالمية لثورة أوكتوبر التي غيرت وجه العالم ، وزرعت نبتة الاشتراكية لاول مرة في كوكبنا .

ـ ٤ ـ

وحين اندلعت نار ثورة أوكتوبر ، خفّ اليها شاعرنا بكل روحه ، وكامل كيانه . لقد تقبّلها بحسه الشعري ، قبل كل شيء ، ومجدها في قصيدته التي دوت في العالم كله « الاثني عشر » ، وفي نشيده الوطني « سكيفي » (والمقصود هنا الاقوام الاسيوية التي سكنت القفقاس سابقا) .

لقد حل بلوك الاسئلة التي ترتسم أمام الشاعر الثوري في الظروف الجديدة ، التي تختلف ، بلا شك ، عن ظروف بوشكين وليرمنتوف ونكراسوف ، وأجاب عنها من زاوية شاعر المنبر الثوري . فبرفعه صوته لتمجيد الدفاع عن روسيا الجديدة الحرة وجد نفسه في مكان لا يسعه فيه الا أن يتفهم بمقدار ما أتيح له ـ كشاعر رومانسي انتقل الى صفوف الواقعيين عن اقتناع ـ آخوة الشعوب المشتركة التي عدها الضمانة لكل ما هو طيب ، خيّر ، غير عابر او طارىء ، مما صنعته وتصنعه الانسانية في تطورها الثوري .

لقد توجه بلوك ، وهو الشاعر المخضرم الواقف على تخوم العالمين القديم والجديد ، الى جميع الناس ذوي الارادة الطيبة لاطراح عذابات الحرب ، والتوجه الى « العيد الاخوي للعمل والسلام » :

« أواه ـ أيها العالم القديم ، طالما أنت لم تحتضر ،
وما دمت تعاني من عذابك الحلو ،
قف ، اذن ، وتأمل ، مثلما فعل أوديب
امام ابي الهول بالاحجية القديمة .

ـ ✶ ـ

ان روسيا هي أبو الهول . انها ترنو اليك
فرحة وحزينة ، ولاعقة دما أسود ،
انها ترنو وترنو اليك ،
بكراهية وبحب !

ـ ✶ ـ

أجل ، بحب مثل هذا ، كما يحب دمنا ،
لم يحب أحدكم منذ زمن طويل !
فلقد نسيتم ان في العالم حبا ،
حبا يحرق ، ويميت ! »

ويفلسف بلوك هذا الحب ، ويحلله الى عناصره الاولية ولكن لا يشرحه أجزاء ، بل لكانه يقدمه الى العالم من خلال منظور ، وباطياف الحياة الملونة ، الموحدة :

« اننا نحب كل شيء ـ حرارة الارقام الباردة ،
وعطايا الرؤية العلوية ،
ولنا واضح كل شيء ـ أفكار غاليلو الثاقبة ،
والعبقرية الالمانية الكئيبة » .

وهو يدعو العالم القديم الى السلام ، ولكنه السلام غير المستسلم ، السلام الشريف ، أو كما أسماه لينين عن حق ، « السلم الديمقراطي العادل » :

« تعالوا الينا ! من أهوال الحرب !
تعالوا الى أحضان مسالمة !
تعالوا ، ما دام الـوقت ليس متأخرا ـ سنولج السيف القديم في الغمد ،
أيها الرفاق سنصبح اخوة ! »

ـ ✶ ـ

فان لم يكن ولم تريدوا ـ فليس لدينا شيء لنضيعه
ونحن نستطيع بلوغ كل شيء !
قرونا وقرونا ـ ستظل تلعنكم
الاجيال المريضة فيما بعد ! »

لكأن بلوك كان يستشف التاريخ ويراه رأي العين ! ‹
وفي النهاية ينادي هو العالم القديم ، باسم القيثارة الانسانية ، قيثارة الجموع الثائرة ، الضخمة ، يناديه أن يلقي السلاح :

« وللمرة الاخيرة ، تذكر أيها العالم القديم !
العيد الاخوي للعمل والسلام !
للمرة الاخيرة ـ تدعوك للعيد الاخوي الألق والنيّر ..
تدعوك القيثارة البربرية ! »

وبقصد الشاعر (بالقيثارة البربرية) قيثارة الشرق ، فقد ظل الغرب الاوروبي يثرثر طويلا حول بربرية الشرق الذي انتفض على قيود رأس المال وعذاباته ، وصمم على أن يصنع لنفسه حضارته الجديدة ، حضارته الاشتراكية . ان بلوك يتكلم باسم كل الشرق والشرقيين (والاتحاد السوفييتي محسوب في حساب الغرب على الشرق) ، فيقول في ثنايا القصيدة ، مخاطبا الغربيين المستعمرين :

« لقد تطلعتم مئات السنين نحو الشرق ،
صاهرين وسابكين لآلئنا ،
وكنتم تحسبون الوقت باستمرار
متى ستستطيعون حشو ماسورات البنادق » .

ويهتف أيضا بكل حرقة الشاعر الغنائي الذي صحا على عذابات وطنه واساءات الغرب المستعمر ، عدو الشرق وعدو اوكتوبر :

« وها قد حان الحين . فالكارثة تخفق بأجنحتها
وفي كل يوم تتعاظم الاساءات » .

لم يكن بلوك ليتوعد قبل ذلك ، ولكن ما دام الغرب قد صمم على التدخل واجتياح الوطن السوفييتي والعدوان عليه ، اذن فلتنطلق الاناشيد . لقد كتب بلوك هذه القصيدة في ٣٠ يناير (كانون الثاني) ١٩١٨ ، وأسماها « سكيفي » ، باسم الآسيويين ، باعتبار ان روسيا كانت تحسب على آسيا ، ولكنها اسيا التي تنتفض وتتمرد وتصنع الحضارة الجديدة ، حضارة « العيد الاخوي للعمل والسلام » .

ان حقد الشاعر ليس بالحقد الاعمى . فالشاعر الغنائي الذي انضم الى صفوف الثورة والثوار قد انطلق من الحب ليعود اليه . وهو في ذلك يستمع الى صوت الحياة . انه يعرف جيدا ان الاستعماريين لا يفهمون الحب البشري ، وهم لا يعرفون لا الانسانية ولا الانسان . لا تهمهم سوى الارباح ، والضم والالحاق . وهو لذلك ، وانطلاقا من ذلك ، يدعوهم ، باسم الشعر والثورة الشاعرة ، أن يرموا السلاح ويصيخوا السمع الى جوهر مدنية أوروبا واليونان ، وهو الذي قام على الحب وانطلق منه .

ـ ٥ ـ

وتأتي قصيدة « الاثنا عشر » كأنها تتمم ، او تصنع التوجه الثاني

لقصيدته « سكيفي » التي أشرنا اليها .

لقد أثارت هذه القصيدة الكثير من الضجيج والنقاش وحظيت بتقديرات غاية في التباين . وقد كتبت جريدة « البرافدا » (لسان حال اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفييتي) في عام ١٩١٩ في الموضوع ، فلفتت أنظار القراء الى أن بلوك لم يدع المثقفين « للاستماع الى صوت الثورة » فحسب ، بل واستمع هو اليها بكل روحه وكيانه و « كانت ثمرة هذا كله أكبر انجازات شعره ، بل وأكبر انجـــازات الشعر الروسي بعد بوشكين (١) ونكراسوف (٢) وتيوتجيف (٣) ـ نعني بها قصيدته « الاثني عشر » .

ويعقب الناقد السوفييتي المعروف يوري بروكوشيف (في مقالته عن بلوك في « الازفستيا » في ٢٠ اوكتوبر ١٩٧٠) على ذلك ، فيقـول « لقد ظل بلوك حتى نهاية عمره أمينا للمثال الثوري « للاثني عشر » ، وذلك برغم التشنيعات والافتراءات التي انقضّ بها عليه المدافعون عن العالم القديم بعد ظهور القصيدة . وحينما ابتدأوا يؤكدون لانفسهـم وللاخرين ان بلوك قد « ندم » وأسف لكتابة القصيدة ، بعد أن كانت قد نشرت ، فان الشاعر قد أعلن في نهاية عام ١٩٢٠ ، جوابـا عـلى تأكيداتهم : « ان « الاثني عشر » ـ مهما كانت ـ فهي أفضل شـيء كتبته . ذلك اني آنذاك قد عشت العالم المعاصر ووعيته » .

ويقول الناقد نفسه في موضع آخر من مقالته التي أشرنا اليها ، انه في التراث الفني للشاعر الروسي الكبير الذي كانه ويظـله أبدا (اذا صح هذا التعبير بالعربية ـ ج.ك) ألكسندر بلوك ، فانقصيدتي « الاثني عشر » و« سكيفي » تحتلان مكانة خاصة . وبالذات ففـي هذين العملين يقف بلوك في مصاف ماياكوفسكي ، وديميان بيدنـي ، وسرجي يسينيني ، وينهض كواحد من مؤسسي الشعر السوفييتي .

والحق ان قصيدة « الاثني عشر » لبلوك لا زالت تثير النقاشالحاد حتى الآن ، حتى بين صفوف النقاد السوفييت ، ناهيك عن الضجيـج الذي أثارته وتثيره بين أوساط النقاد في الغرب والعالم عامة .

فلنحاول ، اذن ، تفهم المحور الذي دار حوله موضوعة القصيدة ، ومحتواها .

في رأينا ان بلوك قد حاول أن يصور لوحة نابضة مؤارة بالحياة ـ كما هي ـ للمجتمع الروسي في أيام الثورة الاولى . النضالالمستميت بين العمال والبرجوا (البرجوازيين) ، الموجيك الروسي ، الحقـد الذي تعمر به صدور الثوار على الخونة والمحتكرين والظالمين من كـل نوع وصنف ، ونشوة النصر التي عمت صفوف الثائرين جميعا بعـد القضاء على معاقل الرجعية والخيانة والثورة المضادة . غير ان بلوك يظل متفردا بطريقته الخاصة ، ويتميز باصالته التي لا يجاريه فيهـا مجار . فهو قد انتهج نهجا خصوصيا جدا ، نهجا « بلوكيا » خاصا به فقط . فالثائر البلشفي هنا ، يأتي في اللوحة « البلوكية » معـادلا للمسيح ، رغم كون الثوار قد ثاروا على الكنيسة أيضا ، ورغـم كون البلاشفة والماركسية عموما تصف المسيحية بانها الافيون الذي يخـدّر الناس ويعرقل الكادحين في تفهم الحقيقة كما هي ، وأخيرا ـ رغم كون الماركسية ـ دين الثوار الجديد ـ تجد مثالها في الارض لا فيالسماء . واذن فما الذي حدا ببلوك ـ والثورة في عنفوانها ، وكثير من العمال غاضبون حتى على المثقفين ، وبعضهم يصفـون كل من هو ليس بالعامل بأنه « برجو » (أي بورجوازي) ـ أقول ما الذي حدا به ، أن يخاطر هذه المخاطرة ؟

يختلف النقاد هنا اختلافا شديدا فيما بينهم ، شأنهم في ذلـك فيسائر ابداعات بلوك الشعرية والفكرية . فمن قائل ان بلوك مؤمـن بالمسيحية ، وقد أراد تثبيت شخصية المسيح ـ بطريقته الخاصة ـ كآخر محاولة للامساك بالمثال الذي هزته الثورة هزا ، ومن قائل انهذه لا تعدو ان تكون راسبا من رواسب مسيحية بلوك ، فيما يقول آخرون ان بلوك لا يؤمن بالثورة أصلا ، وانما يؤمن بالمسيح ، وهو يعارضالثورة بمسيحه ، مؤمنا بانتصاره في خاتمة المطاف . وباختصار ، فان الآراء تتضارب محاولة أن تؤكد عمدية بلوك في طريقة التصوير الشعري فـي القصيدة ، أو أن تؤكد عفويته وتوفيقيته ـ في أفضل الاحوال ـ بيـن المثاليـن .

وفي رأينا ان بلوك يؤمن بالاثنين ، بالمثالين معا . وهو لكونه قـد فهم نفسية الشعب ـ وخصوصا الفلاحين ـ خير الفهم ، ولانه نفسـه ينتمي الى صفوف المثقفين الشعبيين ـ لكل ذلك نراه يجسد صفـة الثائر في المسيح ، وصفـة المسيح في الثائر ، مشيـرا بذلك الى ثورية المسيحية في جوهرها وفي أيام الدعوة الاولى ، والى هالة المسيـح في قلوب الناس البسطاء باعتباره رسول العدالة والمحبة والاخـوة الانسانية والثورة على الظلم والظالمين . وهكذا تكون الضربة الاخيـرة في سمفونية القصيدة كالتالي :

... مكللا بباقة من الازهار بيضاء ـ
في الامام يخطو يسوع المسيح .

ـ ✶ ـ

تبدأ القصيدة بمشهد حي ، تتغير لوحاته تباعا ، ولكن جـوهره يظل واحدا وهو تصوير الثورة في انعطافاتها ومراحلها من ناحيـة ، وتصويرها في جزئياتها وتفاصيلها ، عبر الابطال ـ الثوار ، العمال ـ الجنود . أواخر الخريف وبدء الشتاء في بتروغراد (لينينغراد حاليا) والثوار يتقدمون صفوفا برايتهم التي خطّ عليها لينين ـ في خطبـه وفي مرسوم الثـورة الاول ـ مرسوم السـلام ـ كلمة « الحرية » للمضطهدين في العالم :

« ليل أسود
ثلج أبيض .
رياح ، رياح !
لا يستطيع المرء أن ينتصب على قدميه .
رياح ، رياح
على أرض الله قاطبة .

ـ ✶ ـ

الريح تتلوّى
ثمة ندف بيضاء .
وتحت الثلج جمد ،
متصلب ، زلق ـ
برد هو الذي يسود ...
ستزلّ قدماك ، وأسفاه ...

ـ ✶ ـ

من بناية لبناية
ثمة سلك يمتد .
والراية على السلك تقول :
« السلطة للجمعية التأسيسية ! »
ثمة عجوز تولول ، تصرخ
لا تفهم معناها
ما جدوى هذه الراية

(١ و ٢ و ٣) بوشكين هو كبير شعراء روسيا في القرن التاسع عشر ، وهو يعد بالنسبة الى الادب الروسي بمثابة شكسبير بالنسبـة الى الادب الانكليزي ، والمتنبي بالنسبة الى الادب العربي ، وهو مجـد روسيـــا الادبي . ونكراسوف هو أكبر شاعر روسي يمثل التيـار الديمقراطي الثوري والواقعية الانتقادية في الشعر الروسي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر . أما تيوتجيف فهو من شعراء الرومانسية الروسية ذات النزعة الانسانية ، وشعره غنائي اختص بوصف الطبيعة وخوالج النفس .

هذه الخرقة الضخمة ؟
تكفي لتدفئة حشود من الاطفال
العراة الحفاة » .

- ✶ -

مثل دجاجة هي العجوز
تترنح على تلال الثلج المتراكم .
« اسعفيني ، يا أم الاله !
ان البلاشفة يطاردوننا حتى القبور ! »

- ✶ -

وكالسياط هي الرياح !
وليست وطأة الصقيع بأخف من ذلك !
ها هو البرجوازي في المفترق
قد دفن أنفه في ياقة معطفه .

- ✶ -

لكن من هناك ؟ شعره مسترسل ،
وصوته أبحّ :
« الخونة ! »
« نعم ، ان روسيا قد انتهت ! »
كاتب ، لا شك ،
أو خطيب .

- ✶ -

وهناك بتنورة طويلة ،
ينسل من بين تلال الثلج ...
« لم التجهم في هذه اللحظات
أيها الكاهن ، يا رفيق ؟ »

- ✶ -

« أتذكر حالك في الماضي
اذ كنت تسير خلف بطنك
والصليب فوقه يشع
على الناس ؟ »

- ✶ -

وثمة امرأة تلفعت بالفراء
تحادث اخرى
« كم بكينا وبكينا !... »
وتتعثر ، تقع
تهوي على وجهها — طب !

- ✶ -

اه ، اه
ارفعوها ، خذوها !

- ✶ -

ريح ممراح
غاضبة ولعوب ،
تعبث بالتنانير ،
تحصد المارة ،
تجعد الراية الضخمة ،
تمزقها ، تلقيها بعيداً :
« السلطة للجمعية التأسيسية ! »
والعبارات :
« نحن عقدنا اجتماعنا أيضا ...
هنا في هذه البناية ...
بحثنا في الامر
واتخذنا قرارات
عشرة رأسا ، وخمسة وعشرين لكامل الليلة ...
... بأقل من هذا لا نقبل .. من أيما انسان ...
... هلمّ الى الفراش »

- ✶ -

أواخر الليل
يصفر الشارع .
متسول يقبع لوحده
هناك .
والريح تعوي عواء .

- ✶ -

« ايه ، أيها المتسكع المسكين ،
هلمّ بنا ،
لنتعانق !

- ✶ -

هاك خبزا !
ما هناك أمامنا ؟
هيا بنا !

- ✶ -

سماء سوداء سوداء !

- ✶ -

حقد ، حقد أسيف
يثور في الصدور
حقد أسود ، بل حقد مقدس .. »

- ✶ -

أيها الرفيق ، كن يقظا !
ولتفتح عينيك !

- ✶ -

هكذا يمضي المقطع الاول من القصيدة الشهيرة التي تقع في (١٢) مقطعا . انه لوحة لروسيا ، في عهد اوكتوبر ، في أيامه الاولى .

أما المقطع الثاني فيصور فتاة ضالة هي كاتكا (١) (كاترين) وهي تانس مع فانكا (٢) (ايفان) ، وايفان هذا هو برجوازي . ويقدم المقطع تصويرا شعريا رهيفا للالم النفسي عند واحد من هؤلاء الاثني عشر ، واحد يحب هذه الـ « كاتكا » ، انه بتكا (٣) (بيوتر) ، الذي سيضربها بالرصاص فيما بعد لانها تخونه .

وفي المقطع الثاني هذا ، الى ذلك ، سطور تصور الحياة الثورية الرومانسية لجنود الحرس الاحمر :

« حزن » مرير
حياة عذبة !
معطف رث
بندقية نمسوية !

- ✶ -

لنغيظ البرجوا
سنشعل النار في العالم بأسره ،
نارا دموية في العالم قاطبة ،

(١ و ٢ و ٣) كاتكا : هي صفة التدليل والتحبيب لاسم (كاترين) ، وفانكا : هي صيغة التدليل لاسم (ايفان) ، اما بتكا فهي صيغة التدليل لاسم (بيوتر).

البركة منك يا رب ! »

ويشترك المقطـــع الرابع والخامس والسادس في تصوير مصرع كاتكا بعد أن أخذت تخون بتكا . اما المقطع السابع فيصور عذابات بتكا بعد أن انتقم من خيانة كاتكا . ويجيء المقطع الثامن والمقطع التـــاسع معا ليصورا لوحة العالم الجديد بعد أن اكتسح العالم القديم ، لوحة لاوكتوبر وهو يسجل انتصاراته تترى على عهد القيصرية والرأسمالية :

« يقف البرجوازي مثل كلب جائع ،
صامتا يقف كعلامة سؤال .
ويقف العالم القديم وراءه ،

مثل كلب دون مأوى ، فقد عقد ذيله بين رجليه » .

اما المقطع العاشر فيسجل انطلاق الاثني عشر في العاصفة الثورية، والشاعر يصبح فيهم وفي كل العالم الجديد الذي يثور نافضا أغلاله :

« سيروا بخطى ثورية !
العدو لا يكل ، انه قريب !
أمام ، أمام ، أمام !
يا أيها العمال ! »

ويأتي المقطع الحادي عشر ليصور الانطلاقة الثورية للحرس الاحمر :
« ... ويتقدم الاثنا عشر جميعا ، في البعيد ،
وليس ثمة اسم مقدس لحدودهم .
لقد تاهبوا لكل شيء
ولم يعودوا يشفقون على شيء ... »

اما المقطع الثاني عشر ، وهو المقطع الختام ، والضربة الاخيرة في السمفونية ـ القصيدة ، فهو يوحد ، على نحو عضوي ، ما بين رؤيـــا بلوك ما قبل اوكتوبر برؤياه في عهد اوكتوبر ، ففي ذاكرة الفلاحيـــن لم يمح بعد اسم يسوع المسيح المخلص ، وها هو اوكتوبر بالنسبة لهم وبالنسبة لبلوك يتقمص ثـوب المخلص . انه مسيح الفقراء ، المعذبيـن في الارض ، وثورة اوكتوبر هي ثورة الفقراء في كل الدنيـا ، هـي ثورة الثورات :

« ... للامام يتقدمون بخطى جبارة
ووراءهم كلب جائع ،
وفي الامام ـ مع علم أحمر حمرة الدم
وبعيدا عن النظر في خضم العاصفة ،
وبمنجاة من الرصاص ،
بمشية حفزة فوق العاصفة
ترتمي فيهـا ندف الثلج مثل اللآلىء ،
مكللا بباقة من الازهار بيضاء ـ
في الامام يخطو يسوع المسيح » .

هكذا وحد بلوك بين الاسطورة الشعبية وبين معطيات الواقـــع الثوري ، العاصف في تغيراته وانعطافاته ، وهكذا ايضا استطاع بلوك أن يتقدم الى روسيا الفلاحة ، العاملة ، روسيـا ـ الشعب الثائر ، الذي أشبعت خلفية الفرد فيه بالاساطير والفولكلور ومعطيات الدين ، دون ان تعوق هذه الرؤيا الثورية وفقا لمبادىء الماركسية ـ اللينينية ، وقيادة حزبها اللينيني ، نقول هكذا استطاع بلوك أن يتقدم الى مثـل هذه الروسيا ، ايامذاك ، بعطائه الثوري ذي السموق الفني والفكري ، وذي المستوى العالي في الاقناع والحوار .

موسكو — **جليل كمال الدين**

قدمي في الغربة ...

(ساكنٌ ،
ساكنٌ في القفارْ
كلما لاح لي وجهها النحيلْ
ينزف الآه والدموع الحرار
أشرقت رايتي للرحيــلْ)

قدمي في الغربة عاصمة" تتنقل وغبارْ
قدمي ساقية يعبرها الربَّانْ ،
النمل يخزن فيها الحَبّ" ،
الطير يرفرف فوق حوافيها ،
الاشجارْ

* * *

لم تتعب قدمي ، خاضت كل بحــار الشمس ،
وجازت برك الاسفار
وأنا أتبعها طفلا لا يملك الا الطاعه
وأنا المقتول على شرفات بيارقها الملتاعه
ودمي ،
قلبي ،
خبزٌ أحمر ، أسود
وشهودي الاسرارْ

* * *

وأنا أتبعها ريفيًّا ،
مؤتلقا بجنون الدهشه
الكسل ، الحب ، الجوع ، السهر : بضاعتنا
والوجل النافر في الابصار
وغدا أتمدد كالظل على الباب القدوس ،
أصلي للحزن ، أصلي للسفر ،
وللفرح الطالع في خلجان كآبتنا ،
للزمن البتَّار

* * *

(وأنا والمدائن
عشقنا لا يموت ..
عشقنا الجبروت)
الخطوة تركض ، تركض صبحا ومساء
صيفا وشتاء
السلسلة المأفونة في الارض تقيدها كالسحر ،
الظمأ يطيح بها ،
يخب فيها الاعياء

* * *

ما كنت وحيدا في الغربة ،
كان الجسد المغناج معي ،
ومعي كان الوهم ، معي الاشعار
دفَّأت عظامي بنبيذ الشهوة
غاويت الشطآن العذراء ،
ركبت الموج الساطع ،
تحت بصيص القمر ،
وأخصبت الرعشة في الجرح المالح
أسلست قياد الامطار

* * *

كانت لغتي في الغربة ،
في المدن المهجورة
عند الارصفة الزرقاء
وتحت قناديل البوح
اللغة العمياء
كانت لغة الشارات الخرساء
كنت أخاطب بالريح الاسفار ،
وبالايماء الاطيار
وبالبارود الازهار النائمة على أغصان الصمت
كنت أفاوض لغة الموت !!

* * *

أزهرت الغربة أقمارا ودوارا ودماء
عافية ، وجعا في الروح ،
وصبَّارا في القلب ،
وملحا في الماء ...
(ساكنٌ ،
ساكنٌ في القفار
كلما لاح لي وجهها النحيلْ
ينزف الآه والدموع الحرار
أشرقت رايتي للرحيلْ)

حمص (ج. ع. س.) **ممدوح السكاف**



التكسب بالشعر

تأليف الدكتور جلال الخياط

منشورات دار الآداب ـ بيروت

اتحف الدكتور جلال الخياط المكتبة الادبية العربية بكتاب اخر جديد ، الى جانب كتاب الشعر العراقي الحديث ، اسهاما منه في اثرائها ونمائها ، وهذا الكتاب هو « التكسب بالشعر » وقد نشرته « دار الآداب » ببيروت ، والكتاب يقع في مائة واثنتي عشرة صفحة ، شملت محتويات الكتاب وفهارس للمصادر (الكتب والمقالات والفصول) والاعلام .

والكتاب على الرغم من مساحته الضيقة التي استغرقها في عدد الصفحات ، فقد استوعب نماذج ادبية كثيرة ، قل ان نجدها مجموعة في كتبنا الجديدة والقديمة ، وهو لم يقطع الى ابواب وفصول ، ولم يحاول المؤلف حشر المواد الى جانب المواد ، او المتشابهات من النماذج الى المتشابهات ، وانما جاء الكتاب قطعة واحدة ، وسلسلة مترابطة ، تنتظمها العبارة السليمة ، وينسجها الموضوع الشيق العذب . ومن هنا كنت اطالع الكتاب بشوق لا يعرف التقطع الذي عرفته الكتب المصارعة للكتاب ولغيره من الكتب ... واستمرارية لا نجد في الفصول ما يحد من نهمها وقوتها على السير وراء الحديث السلس المنساب بكل رقة .. فالافكار التي يثيرها الدكتور جلال تحمل المطالع على السير معه احيانا الى أبعد الاشواط ، واحيانا يتركه يسترجع انفاسه ليعيد الكرة معه من جديد ... وليفتح امامه مرحلة اخرى يعد القاريء نفسه لها اعدادا ليتمكن من السير وراءها وهكذا وجدت نفسي وهي في هذا السير المتواثب ، تفتش عن الفكرة الجديدة التي ينيرها المؤلف ، والحدث الجديد الذي يقف عنده ، والتعليل الجديد الذي يفسر به الظاهرة ..

وقد استلفتت نظري في الكتاب ظاهرتان الى جانب الظواهر الاخرى التي سأتحدث عنها : الاولى تكسب النابغة الذي اخالف فيه الذين كتبوا عنه ، والثانية ظاهرة التكسب بالمديح التي عدها البعض من ظواهر الادب العربي ... وانتهوا الى حشر قافلة طويلة من اسماء الشعراء تحت هذا اللواء ، واغفلوا الناس الذين اسهموا الى حد كبير في خلق هذه المجموعة الشاعرة ، واغفلوا الطبائع البشرية التي استعذبت المديح ووجدت فيه المتنفس الوحيد للتعبير عن الطموح غير البارز وغير المعروف لدى الاكثرية .

كانت صورة النابغة ـ كما أرادها بعض القدامى وكما اراد لها الدكتور جلال ـ تسقط ، ومنزلته تقل لانه تكسب حتى كان اكله وشربه في صحاف الذهب والفضة » (ص ١١) .. وكانت صورة هذا الشاعر ، وهو شريف بني ذبيان ، اول صورة لشاعر عرف عنه التكسب بالشعر (ص ١٢) ، وكانت صورته وهو يهدر جزءا من طاقاته الشعرية في المديح التكسبي ، لرغبته في عطايا النعمان ، وطمعه في نوقه السريعة كما قال ابو عمرو بن العلاء .

اقول كانت صورته تتجلى في الصفحات الاولى من الكتاب ، وكنت أجد الصورة وقد شابها بعض التغبير ، وتخللتها بعض الالوان ، وربما كانت هذه الالوان معتمة ، اضافت لرأي النقاد في الشاعر بعض المسائل فالحوا في تعتيمها ، واغرقوا في تشويهها ، واذا حاولت تفسير مديح النابغة فارجو من المؤلف الا يتصور انني اجد الاعذار لهذا الشاعر ، لانني واثق من قدرة الشاعر على ادراك قيمة المدائح التي قالها ، وواثق من احساسه الاكيد في فلسفة هذا المديح لانه عرف الطريق الذي سلكه ، ووعى الدوافع الحقيقية التي حملته عليه ..

فالنابغة ـ كما اعتقد ـ قبل كل شيء شاعر قبيلته ذبيان ، ينطق باسمها ، ويدافع عنها امام خصومها ، ويأخذ لها الحق من مغتصبيه ، ويمدح من يرد لها حقا اذا شعر بان المديح يرد للقبيلة هذا الحق ، او يعاون القبيلة في استرجاع بعض ما فقدته .. وذبيان قبيلة الشاعر كانت تخوض حربا طاحنة مع عبس ، وكانت تخوض حربا اخرى مع الغساسنة ، فهي تدين بالولاء للمناذرة خصوم الغساسنة ، وكانت الحرب سجالا بين القبيلتين . وعندما كانت جيوش الغساسنة تأسر فرسان او رجال او نساء بني ذبيان او احلافهم ، كان النابغة مضطرا الى ان يستعطف الغساسنة ، ويمدح ملوكهم ليردوا هؤلاء الاسرى ، وخاصة اذا كانت النساء تشكل جزءا من عدد الاسرى ، ومع هذا فان قبيلة الشاعر لم تكن في صراع مع عبس والغساسنة فحسب ، وانما كان الصراع يهدها ، فهي مع بطونها في صراع مستمر ، لا نعرف له حدا ، وقد استنفدت بعض بطون ذبيان جزءا من شعرها في هجاء عشيرة النابغة على الرغم من الخطر القريب والبعيد الذي كان يهدد القبيلة الام .. هذا الصراع الداخلي على نطاق القبيلة والخارجي على النطاق العام للدول المجاورة ، او القبائل المتاخمة لهذه الدول لم تترك للنابغة فرصة الخوض في مديح تكسبي كما سمي ، لان ذلك سوف يقلل من قيمته باعتباره شاعر القبيلة الذي انصرف عنها في وقت هي احوج ما تكون اليه ... واذا وجدنا النابغة يمدح النعمان بن المنذر ، او ينزل عليه فليس معنى هذا انه تكسب ، لان كثيرا من الشعراء نزلوا عند الملوك ، وكانت مقاماتهم رفيعة ، ولكن مديحهم كان مخلصا ، لم يبغ من ورائه الشاعر المادة ، لان الشاعر يجد في شخص الممدوح صورة من الصور التي تحببها الى نفسه ، فينطلق في مدحه ، ويجد الممدوح فيه الشاعر المخلص ، فيسر بوفوده ، ويقربه وينادمه ، ويجزل له العطايا والصلات ، وهي علاقات انسانية لا تحدها عصور ، ولا تحول دونها ازمان . وقد نجور عليها اذا حددناها بالتكسب ، لان الوفاء والصدق والاخلاص من الصفات التي تلازم الناس ، سواء اكانوا شعراء او غير شعراء ، وقد تصل بهم الصداقة الى مثل ما وصلت اليه عند النعمان والنابغة . ومن الغريب ان يسمى النابغة متكسبا ، وتطوى صفحات اوس بن حجر ، والمثقب العبدي ولبيد العامري ، وهم من الشعراء الذين كان يموج بهم بلاط النعمان ، ويجزل لهم العطاء كما يجزل للنابغة ، ولم يطلق عليهم مثل اللقب الذي اطلق على النابغة .

والنابغة الذي عرف بعلو منزلته في قومه وشرفه وشاعريته ، لا يمكن ان يتنازل عن هذا الشرف ، ولا يمكن ان يتخلى عن نساء قبيلته وقد أسرن وسبين وتعرضن للاهانة . لقد ابى على نفسه الا يقف الموقف الذي تمليه على نفسه طبيعته الاصيلة . فقد تألم الما شديدا ، وضاقت نفسه ذرعا وهو يرى الدموع وقد ترقرقت بها عيون الاسيرات ، وهن يتلفتن يمينا وشمالا ، لعل بطلا من ابناء قومهن يعيدهن الى حماهن ، او يعيد اليهن الكرامة المهدورة . وعند ذلك لم يجد النابغة بدا من السعي الى الغساسنة ليستنقذ الاسيرات ، ممهدا لذلك بمدح الملك الذي يملك هذا الحق . وكان احساس النابغة موفقا ، وكانت تصوراته في محلها . لان الملك الذي مدحه اطلق سراح الرجال والنساء ، ولم يكن النابغة وغدا او لئيما حتى يتنكر لهذا الاحسان ، فظل يمدحهم ، وهم يبالغون في اكرامه . وكانت سفارته ناجحة ، ووفادته نافعة . وعندما شعر بضرورة عودته الى النعمان بن المنذر اخذ يعتذر ، ويدافع عن نفسه ، لا عن التهمة التي تصورها كثير من المؤرخين والمتعلقة بزوجة النعمان ، لانني اعتبر هذه الرواية

المفتعلة اسطورة نسجتها بعض الافكار الساذجة ، اقول يدافع عن نفسه ، لان النعمان كان يتخذه داعية له في قومه ، وكان يرى في نزوله عند الغساسنة ما يدفع ذبيان الى ان تخرج على ولائها له .. وانتهت الازمة بينه وبين المناذرة فعاد الى بلاطهم بعد ان وعد بالعفو ... ومن الغريب ان تهمة التكسب جورا تظل لاصقة بالنابغة ، ويظل الناس يرددونها دون تمحيص ويقبلونها بلا استئذان . ويبقى النابغة في اعراف النقاد المتهم الوحيد دون تحديد لهذه التهمة التي مارسها الف شاعر قبله وبعده ، ولكننا لم نجرؤ على اعطائهم الاولوية في هذا الميدان ، كما أريد له ان يسمى ..

انني اذهب الى ان مديح النابغة سياسي ، ولا يمكن ان يلصق به سبب مادي بحت، بدأ عنده سياسيا وانتهى اعجابا بملوك الدولتين اللتين وجد في سندهما لقبيلته سندا للبقاء وسببا من اسباب الوجود الذي كانت تعانيه نتيجة صراعين داخلي وخارجي .

اما ظاهرة التكسب بالمديح التي كثر عليها الكلام فانني اعدها ظاهرة تقابل ظاهرة الخوف من الهجاء التي عرفت عند العرب منذ القديم ، لان النفس الخائفة من الهجو تنبسط للمديح وترتاح له ، وفي ضوء هذه الحقيقة نفسر وجود شعر المديح في الشعر العربي. فالشاعر القديم ـ كما تحدثنا الاخبار ـ كان اذا اراد الهجاء لبس حلة خاصة ، وحلق رأسه ، وترك له ذؤابتين ودهن احد شقي رأسه ، وانتعل نعلا واحدة (١) . وكان الهجاء يقرن بلعنات الشياطين ، وكان القدامى يعتقدون ان انسكاب اللعنات ينسكب مع قوافي الهجاء على المهجو . وقد اثارت هذه المعتقدات في النفوس مشاعر الخوف ، واحاسيس الرهبة ، وطبعت هذه النفوس بطابع الابتعاد عنه ، والتشاؤم منه ، ولهذا كانوا يحاولون التخلص منه .. والنفس بطبيعتها تؤمن بتفخيمها ، وتانف من تحقيرها او تصغير شأنها او تقليله . ولا اريد ان اسرد تفاصيل الموضوع ولكن اقول ان الهجاء كان لا يقف عند حد التشاؤم ، ولا ينتهي عند ابعاد الخوف ، ولكنه ينبسط حتى يصل الى حد البكاء ، ويمتد حتى تصده الرغبة الرهيبة في عدم الاستزادة ، وفي البكاء من الهجاء يقول الجاحظ (٢) ، « ولامر ما بكت العرب بالدموع الغزار من وقع الهجاء .. كما بكى مخارق بن شهاب وكما بكى علقمة بن علاثة وكما بكى عبد الله بن جدعان من بيت لخداش بن زهير » .

ان صفاء النفس الخالصة ، وسلامة الطوية السليمة ، تحس بسوء العمل المنكر فتبكي عند الهجاء ، وتهتز لبساطة النفس القادرة على التعبير بالمديح فتنطلق اساريرها في حالة المدح ، وهذا خلاصة ما كان يدركه الشاعر ، ويتعامل معه الممدوح .. ان هذه الظواهر المتقابلة تتفاعل الواحدة مع الاخرى بمقدار ما تؤديه كل منهما سلبا او ايجابا . فالهجاء يبكي ويخيف ويبعث على التشاؤم ، والمديح يفرح ويسر ويحمل على العطاء ..

ولا بد لي وانا انهي حديثي عن هذه الظاهرة من القول ان ابا عمرو بن العلاء والمعاصرين له ادركوا بمقاييس عصرهم ان النابغة والاعشى وحسان تكسبوا بالشعر .. وهؤلاء النقاد بعيدون عن المقاييس الحقيقية التي كان يقاس بها مفهوم المديح عند الشعراء .. ثم جئنا نحن بعد قرون طويلة نعامل الشعراء الذين سحبت عليهم هذه التهمة بمقياس العصر الذي عاش به ابو عمرو بن العلاء . ولم نلتفت الى المقاييس التي كانت تقاس بها القيم او تحدد بموجبها المفاهيم فأصبح خطأنا مركبا .. انني اعجب من حكم ابي عمرو بن العلاء ، اذا كان حقا هذا الحكم له او لغيره . كيف شاع . وانتشر ، ولم نجد مثل هذه التهمة توجه من شعراء اختلفوا مع النابغة وكان الاولى بهم ان ينعتوه بهذه التهمة لانها تحط من قدره وتقلل من منزلته .. والنابغة بعد كل هذا كانت تعرض عليه الاشعار في المواسم والاسواق وكانت تضرب له قبة من ادم بسوق عكاظ (٣) .

اعود الى الدكتور جلال بعد ذلك لاكون معه في بقية اطراف الكتاب ، وبعد ان ترك النابغة يفتح باب المديح على مصراعيه ، ويوطيء لهذه الطريقة الطويلة . وكأن النابغة اول شاعر على البسيطة يفتح هذه الطريق ـ اقول اعود لاقول انني كنت اجد نفسي في كثير من صفحات الكتاب غير قادر على التمييز بين المديح والتكسب في المديح لان المديح كما قال الدكتور : « والشعراء ينقسمون طبقا لهذا البحث الى فريق رفض ان يمدح ، وفريق صدر في اماديحه عن عاطفة صادقة ، وفريق كان المديح عنده نوعا من الالتزام الديني او السياسي ، وهؤلاء لا علاقة لهم بالشعراء المتكسبين الذين نافقوا وزيفوا الوقائع ، وبالغوا كثيرا ليحصلوا على المال ، واصبح المديح والرثاء والهجاء عندهم حرفة منها يتكسبون وعليها يتكلون في معيشتهم » (ص ٩) . والنماذج الموجودة والاشارات التي يتحدث بها تكاد تكون ملامحها متشابهة في سياق الحديث الذي فصله الدكتور في الكتاب ...

وينتقل الدكتور بعد المقدمات التي عرض فيها لبعض الشعراء الى الحديث عن جرير والفرزدق .. فيقول « وكان جرير يمدح ويهجو ويشكو بمرارة » (ص ٢١) . « والفرزدق لم يكن يعف في هجائه عن تناول النساء بالمسبة والافذاع » (ص ٢٤) ثم يذكر مبالغة فريق من الحكام في اكرام بعض الشعراء دون بعض ليقع الشقاق بينهم ومن ثم بين قبائلهم فتقوم المنازعات والخصومات (ص ٢٧) . وقد حشد الدكتور جلال في هذا الباب مجموعة من النماذج التي دلل بها على وجهة النظر التي طرقها .. ولا بد لي من اعادة القول في هذا الباب مرة اخرى لاوضح وجهة نظري في حقل المديح والهجاء والشكوى لان النفس البشرية هي النفس التي تجد في الخوف سلطانا يحملها على الخضوع ، وهذا ما أسلفنا الحديث عنه ، وتجد في السلطان عونا يسهل لها وسائل الحياة ، وتجد في المال وسيلة تديم الملذات ، لهذا كانت النفس الشاعرة تتأقلم ـ في كل زمان ومكان ـ لتطمين هذه الحاجات ، وتفرط في كثير من الاحيان في وسائل تحقيقها .

ان الاسباب التي تختفي وراء المديح المفرط ـ كما اعتقد ـ انسانية يمارسها كل انسان بطريقته الخاصة ، والناس في كل العصور يعبرون عن هذه الخصائص الكامنة بالاشكال والقوالب التي يجدونها ملائمة . وقد عرف جرير والفرزدق طبيعة العصر واحسن كل منهما في اختيار القوالب الملائمة وفي هذين المجالين المعرفة الواعية والاختيار المدرك تتحدد معالم عبقريتهما .

ان كثيرا من الادلة التي وقف عندها الدكتور جلال في حديثه عن التكسب تمثل الخلق الانساني المتفاوت . والشعراء يتصفون بما يتصف به البشر من اخلاق ، فهم يحمدون اذا وجدوا الحمد مجلبة المال ، ويذمون اذا عرفوا ان الذم يكسبهم المال ايضا ، ويتنكرون للممدوح ان أخر العطاء ، او شغلته بعض المشاغل عنه فالمصلحة التي تحقق للشاعر هدفه هي التي تحدد صلته بالناس ، وهي التي تفرض عليه النوع المعين من القصائد والمعاني التي يصور فيها الكريم ويمجد الكرم .. وكان الشاعر يعرف اين يضع المدح الذي يحقق له المصلحة المطلوبة ، وكما كانت نفوس المادحين كانت نفوس الممدوحين .

اما براعة الشعراء في تقديم صور المديح فهي صورة اخرى من الصور التي احسن الدكتور جلال في ايضاحها ، فابو العتاهية الذي عرف بالزهديات وبمحاولات التجديد في لغة الشعر واوزانه اراد أن يصنع من خدوده جلدا لنعل يمشي بها الوزير في طريقه الى الخليفة (ص ٣٤) . ان هذه البراعة في تقدم المدح تثير سؤالا اخر

(١) المرتضى ـ الامالي ١ ـ ١٩١ .
(٢) الحيوان ١ ـ ٣٦٣ .

(٣) ابو الفرج ـ الاغاني ١٦ ـ ٦ .

في هذا الباب لاننا في الواقع فتحنا على الشعراء كوى كثيرة من كوى النقد ولا بد اذن من ابراز البراعة لنقف على الموقف الحقيقي الذي يفسر به النقاد ظاهرة الصور الرائعة والاشكال الجديدة والعواطف الحاده والاستعارات البارعة التي اصبحت طابعا لون بها هذا النوع من الادب . بماذا يفسر النقاد الصدق والبراعه والفن في هذه النماذج على الرغم من وضوح الدوافع الحقيقيه - في راي كثير من الدارسين - ألا يجوز ان يعيد النقاد النظر في التقييم الذي رسموه لهذا الادب . او يحاولون تعليلها بتعليلات جديدة تبعد عنها بعض ما علق بها من افكار ...

لقد كان الدكتور يتحفنا وهو يتحدث عن هذه البراعه بمئات الآلاف من الدنانير التي حصل عليها الشعراء ، فسلم الخاسر كان من ذوي الحظوة عند الملوك وقد جمع مائة الف دينار ومات ولم يترك وارثا (ص ٣٦) ويتحفنا بقصصهم وهم لا يرضون انقاص جوائزهم (ص ٣٦) وانهى الدكتور هذا الجانب الطريف من الكتاب بان الشعر اصبح يحط من قدر الانسان ، ولا يليق بذي كرامة (ص ٣٧) ، وانا مع الدكتور جلال ، لان المدح بالنسبه لانسان لا يستحق ، ونعته بنعوت لم يكن اهلا لها نفاق ما بعده نفاق ، ولانه يلبس الناس غير ملابسهم، وينعتهم بغير اسمائهم ، ويصفهم بصفات لا يملكونها ، وفي هذا المديح الزائف تجريد حقيقي للمعاني التي تحملها هذه الدلالات ، ولكنني اقول .. هل ان الشعراء وحدهم يتحملون هذا الوزر ؟؟ ومع هذا فقد صدرت احكام كثيرة بحق الشعر والشعراء ، فقد قيل ليس احد من الناس آكل للسحت وانطق بالكذب ، ولا اوضع ولا اطمع ولا اقل نفسا ولا ادنى همة من شاعر (١) .

ومن الجائز أن تتوالى الاخبار وتتواتر الاحاديث في نهجين أعمال الشعراء والمداحين وتغالي في بعضها الى حد الافراط ، وقد يعقب كل هذا أوصاف تتناسب مع ما قيل بشأن هذه الاوصاف ، ولكن الدارس الواعي يستطيع استخلاص الحقائق من خلال تلك الاحاديث ، لان الغلو فيها ، والمغالاة في روايتها لا تعدم من اسباب قد تكون شخصية ، وقد يكون سببها التنافس أو الغيرة والحسد .

ويقف الدكتور عند قصائد المديح فيقول (ص ٣٩) : « ويمكننا أن نلاحظ بسهولة ان قصائد المديح تفتقد الاصالة ولا تتميز بطابع خاص في كثير من الاحيان » . ربما يكون هذا الكلام مقتصرا على بعض قصائد المديح ، ولكنني أجد في بعضها الآخر نماذج تكاد تكون صورا رائعة ، للاخلاص الحقيقي والحب الصادق والتفاني .. ومن الجائز أيضا أن يزخر المديح التقليدي في بعض الاحيان بالاوصاف التي وقف عندها الشعراء القدامى في مدائحهم كتشبيه الممدوح بالبحر الخضم ، واهتزازه بالنصل ، وطلوعه بالشمس ، وعطائه بالوبل والمطر . ولكن ذلك لم يحل دون ابداعهم لتقديم صور أخرى كان للعطاءفي ابرازها اثر كبير ، أثار في نفوس الشعراء روح الاندفاع وراء الصورة الموحية ، وحملهم على التنقيب عن الشكل المرموق والتركيب المغري واللون الرائق ، ليستدر به العطاء المطلوب ، وقد حفل الشعر العربي بخوالد القصيد في المديح ، وعيون الروائع التي قيلت فيه ، تمثلت فيها الاصالة ، وتميزت بطابع خاص ، مثل مدائح البحتري وأبي تمام والمتنبي وأبي فراس والشريف الرضي .

ويقف الدكتور جلال مرة أخرى وقفة موفقة في حديثه عن الخلفاء الذين كانوا يوازنون بين مديح الشاعر اياهم ، وبين ما يقوله في مديح الآخرين ، وكيف كانوا يودون أن تكون أماديحهم الاحسن والاروع ، ويمثل لذلك بنماذج بديعة (ص ٤١) . وطبيعي أن يكون لهذه الالتفاتة البارعة موقعها الحسن في الدراسة ، لانها تحمل الشاعر على الابداع ، وتضطره لايجاد المخرج الذي ينقذه من المآزق الضيقة التي كانت تخلق له ، وقد يقع فيها في كثير من الاحيان ، وخاصة اذا كان الممدوح الاول والمفضل في المديح أقل منزلة ، وأصغر شأنا من الممدوح الثاني . وفي اجابات الشعراء في مثل هذه المآزق تظهر براعتهم الفائقة ، ولباقتهم الحاذقة شعرا أو نثرا .

ويذهب الدكتور جلال الى ان الشعراء الذين أخذ بأبصارهم وهج الذهب لم يحاولوا أن يدرسوا شخصيات ممدوحيهم بعمق ، ويبرزوا النواحي الخاصة بهم وبأفكارهم ومشاعرهم . فكرروا المعاني القديمة (ص ٤٤) ، وأعتقد ان شعر المديح في القصيدة العربية - ليس كله - قد أسهم الى حد ما في الكشف عن شخصيات الممدوحين ، لان الشاعر حاول أن يعرض من خلال المدح الى الواقع الذي تميز به الممدوح . ومع ان بعض الشعراء حاولوا تلوين الصورة بغير ألوانها ، وتسمية الاشياء بغير مسمياتها ، الا ان ذلك لم يمنع البعض الآخر من الشعراء من التعبير عن الواقع الذي وصفوه ، والصورة الحقيقية التي طبع بها الممدوح ، مخلدين من بين ثنايا أوصاف المديح المآثر الحميدة في الحضارة والسياسة والاجتماع والحرب والسلم التي تبناها هذا الممدوح ، أو العمل الانساني الذي حققه فاستحق عليه هذا الثناء .

ويشير الدكتور الخياط الى الهدايا التي كانت تستثير قرائح الشعراء كالخيل والضياع والغلمان والجواري والتكك وغيرها من الهدايا التي أحبها الشعراء ، ووجدوا فيها سببا من أسباب توفير الحياة الناعمة (ص ٥٢ - ٥٤) ، وينقل الدكتور تعليقا يقول فيه : وأضيع جانب ضخم من عبقريات أبي نواس والطائي والبحتري وابن الرومي والمتنبي وغيرهم من الفحول في نظم الاكاذيب والمفارقات طلبا لجوائز الامراء (٢) . والحقيقة التي اراها في هذا المجال هي ان الحب الحقيقي والمدح الحقيقي والوفاء الحقيقي هو الذي حقق عبقرية هؤلاء ، أو هو الذي منحهم هذا المركز المرموق . ولهذا كانت عبقريتهم اكثر جلاء واوضح خطوطا في المديح .. فصورة المتنبي عندي هي غير الصورة التي رآها الدكتور جلال له ، لان مديحه لسيف الدولة - كما أرى - صادق ، أثارته نوازع الحب الحقيقي ، وكان مديحه لكافور صورة مغايرة لمديحه لسيف الدولة ، والدكتور جلال قادر على تمييز النوعين من المديح ، ولعل في هاتين النظرتين تتحدد الملامح الحقيقية لشخصية المتنبي . ومثل المتنبي ابو تمام والبحتري وغيرهما ، وهم يصوغون المديح في الاطر الاجتماعية التي وجدوا فيها مجالا للتنفيس والتعبير .

أما رأي الدكتور الوردي الذي نقله الدكتور الخياط فقد استغربت منه أشد الاستغراب ، فالدكتور الوردي يقول : « وساعد الشعر فوق ذلك على تدعيم الحكومة السلطانية . حيث كان السلطان ينهب أموال الامة كما يشاء وينفقها على ما يشتهي » (ص ٦٤) .. وغرابتي تبدو من تدعيم الشعر للحكومات ، لان الشعر لم يكن في عمره سببا من أسباب التدعيم ، لانه في الغالب يسهم اسهاما كبيرا في الاسقاط ، لان الناقمين أو الثائرين لا تخدرهم تراتيل الشعراء اذا كانوا حقا من الثائرين ، ولا تثبط من عزائمهم أوصاف الحكام المزيفة . ولم يحدث في التاريخ ان حكومة من الحكومات أدام بقاءها شعر المديح .

لقد جمع الدكتور جلال في ثنايا الكتاب أخبارا طريفة عن المديح والعطاء ، وأخبار الشعراء وما صحب ذلك من طرائف شعرا ونثرا ، صور من خلالها الشعراء والممدوحين والمتكسبين ، والبذل والعطاء والغزارة التي كانت تغدق بها على هؤلاء وأولئك ، وهي صور في أغلبها ناطقة ومتحركة ، تكشف جانبا من جوانب الاغراض الشعرية التي عالجها الشعر العربي .. ومع ما أثاره الدكتور جلال من مظاهر

---

(١) التكسب بالشعر ص ٣٨ ، نقلا عن « المحاسن والمساوىء » ٢ / ٩٨ - ٩٩ وننظر بقية الصفحة في الكتاب .

(٢) « التكسب بالشعر » ص ٥٦ ، نقلا عن فخري ابو السعود (الرسالة ١٨١٧) .

المديح وما قيل بشأنها من تكسب وأخذ من أموال فهو لم يعـــدم الوسيله التي انتشل بها الشعر والشعراء ثانية فكانت اشارته الى أولئك الذين وقفوا من العطاء والمديح موقفا حازما (ص ٧٤ – ٧٦) ، ولكنه ذكر أيضا مجموعة من الابيات الشعرية التي انطلقت في سوق المدائح وما تضمنته من استعارات تمثيلية مقتبسة ، وكيف بدأ الشعراء يحددون أصول النفاق ويضعون له القواعد (ص ٧٩ ، ٨٣) .

ان كتاب الدكتور جلال يثير كثيرا من القضايا النقدية الحادة ، ويفسح مجالات واسعة من جوانب الدراسة الادبية للاغراض الشعرية ، لما أثاره من موضوعات وعالجه من مشاكل .. الى جانب الدراسات العميقة التي أحاطت بهذا الغرض والابعاد الحقيقية التي حـــددت مسألة المـــديح في الشعر العربي .. لقد حاول المؤلف ان ينظر للموضوع من جانب غير الجانب الذي تعودنا على رؤيته منه ، وقد استطاع أن يصل الى غايته مستعينا بالشواهد اللازمه والآراء الشاملة التي استوعبها الكتاب .

مكة المكرمة　　　　نوري القيسي

* * *

العنف في الدماغ

مجموعة قصصية لاحمد المديني

منشورات الاطلنط ١٩٧١ – الدار البيضاء ، المغرب

– ١ –

يبدو ان أحمد المديني في بعض مناحي تجربته القصصية يعالج الواقع الموضوعي – عن قصد – بانفعال مأساوي ، وامعانا في تكثيفه ، ينقل بواسطة الشعر الحر ، او قصيدة النثر ، الـى مواقـع القصة القصيرة ، فهي ملجأ التعبير الحر والهادف . فيدخله متحديـــا ومنهما . الا انه في كثير من الاحيان ، بدافع ارادي ، يهتف بصوت عال ، رغبة منه في أن يظهر عاريا أمام نفسه وأمام الآخرين ، ويسمعهم حضوره ، عندما يقرر ان أزمة « الغياب » يكاد يعيشها الكل .

يكون المنطلق الى تحديد الموقع الفكري في هذا المستـــوى : هو الواقع ، الجماهير ، وبخاصة الانسان المسحوق في هذا الوطن . الحضور التاريخي ، متناقضات الواقع وأخيرا محاولة تقديم تحـد أكثر عنفا ، اذ اللحظة الحضارية ، تغري بالاندفاع ، من حيث تدخل عناصرها المكونة في صراع حاد وعنيف ، والتحديد ، بالعنف الـذي يجده القارىء ، على امتداد هذه المجموعة ، منفعـــلا ، اراديا ، ويتقمص خطابية زاعقة .

وتكون اللغة أيضا – كوسيلة – هي الحدث الهام الذي يشكـل هذا الواقع ، وتضعه في مستوى المعـــايشة اليومية ، والاقنـــاع الفكري ، والحضور الدائم . انها تقدمه في صورة معبرة الى حد ما . التعبير – كما يجب أن نفهم – الذي يوحي من حيث يثير ، فيستثير ، فيستقطب ، فيدخل كعنصر ايجابي في طريقة فهمنا للاشياء والاحداث والوقائع .

تحفل المجموعة ، اذن ، بالصور ، وبأسلوب التعبير الذاتي ، وكل هذه العناصر المحورية ، تقرب الرؤية الخاصة الى دائرة الفهم والمعاناة بشكل عام . ولا بد أن نفهم بعد أن نكتشف – على الاقـل ونحن نرتقي بحسنا النقدي الى مستوى حداثة المجموعة – طـرائق الغموض الملتوية ، المتشعبة ، في تكوين الرؤية ، وتلوينها ، وتشكيـل الصور . وبمعزل عن استكناه هذه الموضوعة التعبيرية ، التي تغلب الشكل على المضمون ، نقفز فوق ارادة « المديني » في الـوقت الذي نجعل منه ممتهنا للكتابة ، « كتعبير عن حضور في اللحظة ، واستمرار في خلق للآني . حضورا واستمرارا فاضحين ، معانقين ، بنائين » .

في مقدمة المجموعة يقصد « المديني » الى القول باختصار ان :

١ – هناك حالة غياب يعيشها الكاتب بعيدا عن واقعه – عـلى الاقل هنا في المغرب – متجاوزا له ، ومنشغلا بهمومه الفردية . ومن ضمن الاستلاب الطبقي السائد يعيش الاغتراب والنفي عن وعـــي واختيار اراديين .

٢ – وفي الطرف المقابل هناك الواقع بمركباته المختلفة ، ويجب تحصينه بشروط ثورية جديدة .

٣ – وللابقاء على هذه الشروط الثورية ، يتحتم الدخول في حوار مع متناقضات الواقع ، ومحاولة تقديم تحديات اكثر عنفـــا واصالة ، من التحديات التي تجابهنا .

٤ – ان وجودنا – كمثقفين – في العالم الثالث ، يحملنـــا مسؤوليات نضالية وتاريخية وحضارية جد ثقيلة .

٥ – ان الكتابة ليست تزجيـــة فراغ أو ترفا . انها ليست لذيذة . انها شهادة واستشهاد ، معاناة واحتراق بها .

ويخلص « المديني » بحسب قناعته الشخصية الى التأكيـــد على ومضات الجدة والاضافة فيما كتبه ، نتيجة شعور صادق بضرورة التعبير عن الحضور والتواجد في الوضــــع المزري الذي تعيشه الجماهير في بلادنا .

عندما قلت ان « المديني » يعالج الواقع الموضوعي بانفعـال ، قصدت الى التعبير عن شيء جد معروف ، ومتناول ، بل نتقاسمه في الوضــــع المتخلف ، وضمن الشروط الطبقية والاقتصاديـــة والاجتماعية والايديولوجية والسياسية ، وانه يلزم مجابهة فعلية . وهو الوضع الاجتماعي لجماهيرنا بشكل عام ، وآفاق التعبير عـــن عن ذلك ، وضرورة المواجهة الفعلية لقضايا تستوجب كل ذلك ، ودوما في اتجاه تجميل حياتنا واغنائها بمفاهيم معقولة . المسألة باختصار : قضية + تخلف + انعدام الوعي الطبقي والسياسي ســــاوي ما يعبر عنه « المديني » بالتحلل البنيوي لمجتمعنا .

ولعل « المديني » يشاركنا القول ، بأن الكلمة او اللغـــة ، ليست هي كل شيء في المواجهة . أن تكون أداة صلبة ، وفاعـلة ، وتكتنز شحنة الوعي المفير ، وتفيد في التواصل اليومي والتواجـد المستمر » ، الخ .. كما هو الحال في لغة المجموعة . هذا نضـال باللغة ليس غير . هناك الفعل الذي لا ينسحب عليه نقل الكلمة ، مهما تكن حمولتها وقدرة اشعاعها . يتخلف الفعل لاعتبار واحـد ، يمكن حصر مدلوله العملي في : كيف تكون الكلمة أداة تعبير وتغييـر في نفس الوقت ؟ أو كما يقول « المديني » ، الى أي مدى يمكـن أن تظل الكتابة مشجبا نعلق عليه كل همـــومنا وآمالنا ، وثرثراتنـا ونتوءاتنا الفكرية ؟

وكل قصص المجموعة بالتحـــديد تستفيد من اللغة أو الاداة التعبيرية أكثر مما تستفيد من الاحداث أو الوقائع الخارجية ، بـل وتقدم الوعي الذاتي بكل ذلك – عن طريق استبطان بعض المواقف ، فيها الكثير من « الفانتازيا » – هدية بالمجان ، لكل الذين يعتبـرون ان الكلمة هي دون الفعل . أما تلك القضايا التي مرت بنا ، فانهـا بحسب اعتقاد « المديني » تأتي في أولوية التغيير . الوسيـــلة هي اللغـة .

– ٢ –

سنضطر الى مواجهة قصص « المديني » مثلما يواجه (عزام) في قصة (برتقال وبنادق) (١) انبلاج ضوء الفجر : مـن الكشف الـى المعاناة الى التعرف ، أو على طريقة (رمزي صفدي) في « عـودة

---

(١) منشورة في جريدة العلم صفحة (اصوات) لسنة ١٩٦٨ أحمد المديني .

الطائر الى البحر » في الاستطلاع وضبط المواقف المعبرة . ذلك ان مجموعة « العنف في الدماغ » تستقل بتجربة خاصة ، موضوع تلخيص الواقع الخارجي بشروطه الموضوعية ، بواسطة الرمز أحيانا. وتأتي مسألة الرمز هذه ، لتوضح بطريقة ما ، امكانية التعبير والاسترسال فيه ، بطريقة تقترب من التلميح منها الى التوضيح، مستفيدة من دلالة الرمز في وضع متخلف ، يمكن الى ذلك أن يثمر فيه ، سواء للفهم أو للتعرف على بعض الخصائص النوعية ، في حقل التجارب الانسانية .

تبدأ « فينيس والظمأ » بنثر الموقف الذي يعيشه الحاكي . « الليلة مطر في الخارج ، هدوء في المدينة ، ليل عميق يعانق الشوارع ، وصمت كبير يغلف زوايا غرفتي » (ص ٢٩) . واللحظة الموحية ، هي صورة وضعه في هذا الموقف المعبر عنه . كيف انه يحمل في صدره حفنة من الذكريات المرة المحرقة ، وهو الآن يشتعل من الالم ويعيش في الحزن . واذا وضعنا في الاعتبار السرد النثري الذي يعدم فعالية المونولوج الداخلي ، في طريقة المعالجة المستانية ، كنا أقدر على فهم اتجاه القصة ــ الحدث ، نحو تشكيل الموقف ، وغربلة بعض الزوائد من ركام التجربة الفنية . فأسلوب التعبير الذاتي في هذا الاطار ، هو كل التجربة ، وهو بعض من الرؤيا التي تأخذ في التنامي ، بمجرد الرجوع الى الوراء ببعض الوقائع التي تكثف طريقة الاداء الفني ، فيستحيل الى اداء للرمز . ان الرمز يفرض التنقل حثيثا بين جنبات الموضوعات الخارجية للاستخلاص والحصر والتدليل .. وقصة (فينيس والظمأ) تحاول ان تدلل على ذلك فعلا « وسرى الجفاف في دربنا ورغم السدود ورغم العهود . الجفاف يا الهي يحرقنا ، يا من يبل لهاث صحراء الظمأ في جيل الصدأ » (ص ٣١) .

صورة أخرى يمكن ان تكون قصة « فينيس والظمأ » معبرة عنها بحرارة زائدة ، وبعمق أحيانا . ان « المديني » يريد أن يقول ان الضياع هو لحظة اختيار . اذ كيف تستطيع أن تمنح نفسك لحظات الاعتزاز ، في وقت المنفى ، والعذاب ، والحب ، والهذيان . الا ان القاص يكتفي بنقل هذه الصور ، مشاهدا فمعبرا ، دون أن تستفيد من لحظات الذكريات ، وطريقة عرضها في أسلوب فني موفق. في ايطاليا مثلا وهو مع الشقراء ، كل ما هنالك ان « الظمأ يتبخر ازاءها (...) قلت آنسة اعذريني انني احترق » تجيبه، في وهج المسيرة سترنوي . ولا شك ان التعبير عن روح الانسان وقدرته، وهو الاطار الفعلي لكل الذكريات ، قد تشعب الى مسارب ضيقة . وكان عرض الجزئيات والاهتمام بها ، وكأنها اكتشافات رائعة ، من النتائج التي لم تزد المضمون ولا الشكل ، قدرة على الاشعاع . الحديث عن البدوية الطيبة ، التي تفتح فخذيها العطنين آخر الليل لزوجها ، على سبيل المثال . وتتم الرحلة في النهاية بالعودة الى « عزيزي د » باعتباره منطلق العرض ، وباعتباره مرسى لكل تناول في القصة . والملاحظ ان قصة « فينيس والظمأ » لا يمكن حصرها في جملة من الاحداث ، بتخطيط زمني معين ، أو ترتيب دقيق ، فهي قد عبرت بواسطة الذكريات عن تجربة خاصة بشكل تضمن أوصافا عامة ، وصورا باهتة أحيانا ، لوضع الانسان في العالم ومعانقته للجنس .

أحب في العرض التالي ، أن أتجاوز مسألة تلخيص قصص « المديني » لاعتبارات أجملها كالآتي : ان قصص « المديني » في تعبيرها عن رؤيا فكرية معينة ، من ضمن الوضع الاجتماعي الملموس ، تكتفي بنثر بعض المواقف بأسلوب السرد القصصي ، الذي لا يخطىء أحيانا كثيرة ، وهاد التعمل النثري ، فيلغي « الحدث » على حساب « الموقف » ، والمضمون على حساب الشكل . ثم ان قصص « المديني » في هذا المستوى ، لا تلتزم قضايا بعينها ، منسوجة في اطار فني معين . هناك على العموم ما وصفته بالواقع والجماهير . والسؤال المطروح ، هو الى أي حد يستفيد « المديني » من ذلك كله . ان هذه القضايا قابلة للتطور بواسطة رسم الاحداث . الا ان « المديني » أراد أن يجسم ولعه بقيمه أفكاره الذاتية ، فغرق في الشكل أمام استحالة تنظير أفكار مضمونية ، وبالتالي احياء تلك العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون .

في هذا الاطار تولد قصة (ماتت المدينة) فكرة الضياع من الادانة والانهام الغامضين . نحن لا نستفيد من توظيف التعبير الحر الذي يستخدمه القاص ، والذي لا يلتزم بالحدث ــ كقيمة ــ بقدر ما نكتشف التعبير عن الموقف ــ الصورة . فكرة الضياع في القصة خلفية لعالم المدينة الميت ، ولتكن الدار البيضاء مثلا ، فهي ملجأ حر ، ورمز القفر، والآخرين وحل في شوارعها ، يود « المديني » بعد رحلة طويلة من التذمر ، لو يقذف بهم بعيدا « فقد عمت القتامة كل الزوايا وانحنى السواد ليلف جناحيه كغراب كبير ، يرعب معالم المدينة » . يقول أيضا « يقلقك (ويقصد الزبيب) ولكنك أنت أيضا تريد أن تكون ذلك القلق الضجر . لانك ترى ان الحياة والاستمرار والتجدد ، يتطلب كل ذلك » (ص ٣٩) .

قلت ان الضياع هو محور تجربة (ماتت المدينة) وهذا التقرير يستحيل الى اتهام متعسف ، كبير ، حالما نكتشف ان « المديني » لا يريد أن يستهلك نفسه بسهولة ، كما هو ملحوظ في القصة . انه يريد أن يمنح الانسان اعتبار انسيته بقوة الكلمة . ان الفعل بالضرورة يتخلف ، والا فما هو البديل المعقول ، حينما نسقط ــ كما يقول القاص ــ في أزمة الابعاد والتناقض ؟ أظن انه يفترض ان الارادة في الوضع المتخلف تدفع الى الانهام (+) الضياع نتيجة أوضاع نفسية مختلفة ، مؤلمة : الموت في هذه الحالة ، هو الجدار الصلد الذي لا يقاوم . لا يمكنك أن تفعل ذلك « وأنت البئيس تحس بالعقم ، وترى انه لا جدوى من التناسل في عالم رديء ، ونرفض أن نزيد في شقاء العالم » (ص ٤٤) .

النتيجة في التجربة العميقة ، هي النداء المجدد كما يريد « المديني » ونريد نحن جميعا : « يا هؤلاء العالم : هنا مزبلة . مزبلة . مزبلة » . قد نختلف في صياغة النداء ، ولكن المزبلة أمام الخطابية، تظل هنا قائمة ، جاثمة ، ما لم يتحقق فعل الكلمة بفعل الرفض المنظم . يقول « المديني » في الختام : « وتنطلق هائما تدق الابواب ، ترمي النوافذ بالحجر ، تقهقه ، تشتم ، ولكن صراخك واحتجاجك سرعان ما يضيع في صمت مطلق ، يرشح في صناديق القمامة وداخل أقبية جراء الحراسة . وها أنت تسقط . وها هي ذي المدينة تنهار عند قدميك . ميتة ، ميتة » (ص ٤٥) .

في قصة (حدث الحصار وما يزال) نستكشف أهمية الارادة الانسانية وفعاليتها . هل تقوى على دحر الحصار الطارىء بقوة الفعل الذاتي ؟ هل تؤجل حدوثه العام ؟ على الاقل انها تزيد الحضور الشخصي في وضع ما حضورا أبديا . ولكن « المديني » حينما يقرر بخطابية الموقف ، العام ، يعيش في حالة انهيار وأنت لا تملك أن تصنع شيئا (ص ٤٩) ، حينما يقرر ذلك ، يسقط الانهام على نفسه، ويشكك في معطيانه الارادية .

القصة تجعل من المخاطب رمزا متهما . هكذا .. محاصرا ، ما دام الحصار هنا ، هناك ، في كل مكان . والحصار في لحظة الحدوث وبعده ، هو المعطي الاول في التشكيل القصصي ، وتتكرر المشاهد من ضمن هذا التشكيل دون أن تحصره في وضع عام ، تقول مثلا انها أزمة حصار ، الا انه من خلال تشريح الذات وتعذيبها بأنواع رخيصة من التطلعات ، تتبين طبيعة الحصار الجماعي . ان « الذاتي » في هذا المجال هو مشروع « الموضوعي » . ربما ذلك ان « المديني » وهو يكثر من الاستعمالات اللغوية الجافة ، من حيث يستظهر فنه وبراعته ، كما يخيل الي ، يريد أن يقنعنا بذلك .

« فالصدأ مرة يغدو غلة للظامئين ، وأنت تترنح في بحيرة جفاف ، كالح ، يسرق منك الحياة ويغتال أنفاسك الاخيرة بسادية مذهلة » (ص ٥٢) . وهكذا نفتعل بعض المواقف ، بدون مبرر واقعي يستسيغه الاداء الفني ، ما دامت المباشرة تطبع كل شيء . فهو يقول : « لو كان بمقدوري أن أكون أسير الغيبوبة التي تبقى أحيانا الخلاص الوحيد من نهش الصقور الجارحة ، لتمتعت بسندويش السعادة الذي تقتات منه الضفادع والجراد ، بسراب كبير ، ولكني يا سيدي دون نقاش أفضل انتحارا مجانيا على مصير كهذا » (ص ٥٣) .

ان الرمز الذي أعطيناه ـ سابقا ـ صفة التنقل الحثيث بين الموضوعات الخارجية الناتئة ، مستخلصا بأقصى تلميح ممكن ، ينكفىء على الذات هنا ، ليعوض الشعور الشخصي بالغربة ، بالمجانية ، بالحصار ، كما يريد القاص أن يقول . وتضيع امكانية الفهم كما كنا نؤمل ، بل نصطدم بمكون نفسي مغلف ، يستعصي على الفهم . ولو لم نكن طبيعة البورجوازي الصغير التي تفتعل ذلك ، آفاقه وخلفياته ، بما يوهم انه تعبير عن ارادة التغيير او الثورة ، أو التحدث بأنين الثكالى ، والفقراء والفلاحين ، لكان الموقف النهائي المقصود ، بتدرج الحدث في القصة ، جليا ، مفهوما . لكن القصة تمضي على هذا المنوال : « تتذكر انك لا زلت محاصرا داخل الزنزانة ، وان الاستسلام لوهم الحلم المبرقش قد يحملك بعيدا عن حقيقة الاشواك التي تسيج العالم من حولك (...) وأنت تعيش متنازعا غريبا من الداخل والخارج (...) وأنت تريد انتحارا شجاعا ، فيه المبرر . يبتر الاصابع قبل أن تصوب نحوك » (ص ٥٦) . لتقول في الختام ، وهذا مجرد استنتاج ذاتي ، ان الحصار وممكنات حدوثه ، واقع . وانك لا بد ان تقول كلمتك فيه ، بشجاعة . هل يكفي ذلك ؟ لعل الحلم هو منتهى المغامرة ، ما دام الواقع لا يقبل في عضويته المنبوذ أو المتبرم به .

ـ ٣ ـ

ان الواقع ينتكس ، يتحطم ، بالمواجهة الحالمة . وكل تجربة تقدم ، والاعتبار الدال فيها ، مزاوجة الواقع بالحلم ، تفقد مضمون الوعي الهادف ، فتقفز فوق مستوى ادراكنا ، في بلد متخلف ، ومن ضمن الشروط الاجتماعية والطبقية . هل نستفيد ؟ أتساءل لمجرد ان العنف كما يتبدى في قصة (العنف في الدماغ) هو العنف المرتبط بلحظة معينة ، مدفوعا بامكانيات اللحظة المختزلة ، لحظة الصفر والتفاهة ، ما دامت « الكآبة جثة ، صلبت في الازمنة الغابرة ، ونخثر في عروق الايام على مر السنين » (ص ٦٩) .

تجاوزا نقول ، ان رصد هذه « الحالات » يشكل « تجربة » بالمفهوم القصصي . تجاوزا كذلك ننعت محاولة (العنف في الدماغ) بقصة ـ الحدث ـ . انها تقدم تجربة مبتسرة ، لواقع مؤلم ، لا يمكن أن يكون العنف هو الحل النهائي ، والمجدي . المحاولة تتزيا بمفهوم قصيدة النثر ، في التدفق والانطلاق . ومحمد الماغوط على سبيل المثال شاهد العصر في ذلك ، وعلى يده تحولت القصيدة الى موقف ، الى رأي ، ليس بتوليد ما لا يولد ، ولا بافتعال التنظير كمحاولة لادعاء المواجهة « بالسخف » أو « العقم » أو « الخواء » كما يفعل « المديني » . فاضل العزاوي ، مثلا ، في نزهة المحارب (المنشورة في مواقف عدد ١١ السنة الثانية) يلتمس العنف من أجل قضية كبرى ، قضية فلسطين .

باختصار نحن أمام (العنف) كقوة دافعة ، ما لم نتوصل الى حل شاف لهذا التساؤل : متى ينتهي عقم العالم ، عقم السواعد المشلولة ؟ لا أحد يعلم ، لا أحد يريد أن يعلم . عنف الدماغ الذي يتحول الى ثورة عارمة ، غير منظمة ، ولا من بديل ، على القيم المكتسبة : الحب مثلا . « سخف هو الحب » (ص ١٠٥) . ويتصور القاص انه « ينزل في كبسولة المريخ ، أولد من دفق الارض ، من الطين ، من دماء كل الشهداء الزنادقة ، من دموع الارامل ودموع الايامى ، ومن ذاكرة المؤمن ، من هوس اللحظة ، وسخونة النشوة ، من تقلص الاجساد في لحظة الاحتراق ، لحظة الشبق ، لحظة الاستشهاد » (ص ١٠١) . ولا يبرر الاسترسال في هذا المستوى ، سوى عمق التجربة ، أكانت تجربة ذاتية ، أم موضوعية انسانية : فالتجربة الذاتية وهي تصطنع الحلم ، بديل المواجهة ومحور تنامي الرؤيا ، تقذف بالعنف المعلق سابقا ، الى مهاوي الاختلال العصبي ، ونحس بالاذلال والمهانة ـ أخلاقيا ـ نتيجة لمضمون الموضوع المقدم مدى اثرائه لفكرنا ، لقيمنا ، باعتبار ان العنف ليس عنفا منظما ولا عنفا ثوريا باعتراف القاص . هذه الامور تقودنا الى التساؤل التالي : ما دام كل شيء يعوم في الهوس ، كيف يكون العنف بديلا موضوعيا ؟

ان محاولة تعنيف الواقع الموضوعي ، بواسطة الرمز المقنع ، يبقى في التحليل الاخير مجرد تغطية له . التجربة الذاتية ، هكذا ، هي التنفيس عن مكونات نفسية حادة ، رغبة في اكتمال الحساسية بموضوعات خارجية قائمة ، لا يمكن تبديلها ، الا بمصادرة الحلم كموجه ، والعاطفة كسلوك .

هناك التجربة الموضوعية ، لتجربتنا في المعترك الحضاري . نحن نواجه التاريخ والحضارة والاقتصاد . وهذه المفاهيم الاساسية لا يمكن اعتمادها في وضع كوضعنا ، الا باكتشاف أو ايجاد منظومة معينة من الافكار ، يكون دليل النمو فيها ، سبيلا الى بلوغ القمة أو الحضيض . « المديني » يقول ان « العنف » هو السبيل الى زلزلة الادمغة « بأن ينقاد الكل الى النبع ، ويكونوا طابورا بلا نهاية ، ففي النبع يصقل ، يطهر الانسان » (ص ١٠٢) .

ربما ذهبت بعيدا في التحليل .

التجربة الموضوعية كما قلت ، لا تنسحب وقائعها على محاولة (العنف في الدماغ) ـ كقصة وليس كمجموعة . وكل الذي يتضخم هو « الانا » المتفردة ، بحيث تقودها النظرة الكابية ، أحيانا ، الى اعتبار : « سخف هي الهمسة ، سخف هي البسمة ، سخف هو الندى ، وهي الورود ، سخف هو العالم الاسيان الذي ما يلد سوى الغثيان ، سخف تلك اليد التي تعانق ذلك الخصر والذراع ، سخف بنفسجية العالم » (١٠١) .

لا شك ان هذه ميزة خاصة . وان (احمد المديني) يريد أن تصبح طريقته في الاداء الفني ، وفي فهم الاشياء . ولا أغالي اذا قلت ان هذه الميزة على جدتها ، لا يمكن أن تطور القصة القصيرة في المغرب . على ان محاولة (العنف في الدماغ) تخلص الى رأي على جانب من الاهمية ، وان كنا نتداوله بيننا كثيرا : « ليكن ، ليس سوى أنت من يحطم خواء السنين ، سوى العنف في دماغي ، في كل الادمغة ، سوى الالغام في الامخاخ » (ص ١٠٨) . هذا الرأي كاد ان يكون النتيجة الاولى والاخيرة الذي يخرج به قارىء مجموعة (العنف في الدماغ) ، لولا ان الرمز « المعري » ـ وأستبيح لنفسي هذا التعبير ـ الذي نصادفه في المجموعة ، يمنحها أفقا اجتماعيا ، ليس واقعيا بالضرورة ، دون ان يكون لهذا الافق الغطاء السياسي المطلوب ، بحيث يجعل من العنف ، الاساس المادي ليس غير للتحول الاجتماعي والاقتصادي .

المغرب ـ تطوان **عبد القادر الشاوي**



صفحات مطوية من أدب السياب

تأليف خالص عزمي

كان تكريم الشاعر المرحوم بدر شاكر السياب في ذكراه السادسة تكريما للشعر العربي أينما صدح به فم وغنى به لسان . فالسياب

واحد من شدانه وواحد من الذين أغنوه وفجروا طاقاته وعبروا من خلاله عن أصدق الاحاسيس وأوسع الاخيلة وأثرى الصور . فلا عجب أن تنبري الاقلام الى تمجيد الشاعر السياب في ذكراه السادسة دارسة ونافدة وعارضة لاروع ما في شعره . وذلك لعمري مأثرة بها ينتعش الفكر ويغنى وبها أيضا حياة أخرى للشاعر بعد أن غيبه الثرى في أعماقه .

والكتاب الذي بين أيدينا (صفحات مطوية من أدب السياب) ولو انه صغير الحجم الا انه جليل الفائدة عظيم الاهمية ، ذلك لانه ينشر ولاول مرة صفحات ظلت مطوية ردحا من الزمن الى أن جلاها بقلمه الاستاذ خالص عزمي . وهو اذ يساهم في تكريم الشاعر بهذا الكتاب وفي هذه المناسبة فهو أيضا يضع بين أيدي الدارسين والنقاد ومحبي شعر وادب الشاعر بدر شاكر السياب هذا الكتاب الصغير الذي لا يخلو من مادة جديدة وآراء طريفة لم يسبق أن عرفنا بها . وقد أحسنت وزارة الإعلام العراقية بطبع هذا الكتاب طباعة أنيقة زاهية كما أحسنت في رعايتها لذكرى السياب السادسة واقامة مهرجان دعت اليه جمهرة كبيرة من أدباء العروبة في سائر الارجاء . والكتاب يقع في ست وستين صفحة من القطع الصغير وضعه مؤلفه (قبل أيام معدودات من بدء الاحتفال بذكرى الشاعر الذي أغنى الكلمة العربية وأمدها بمعطيات ثرة أصيلة . ان هذا الكتاب ما هو الا ذكريات خاصة ووقائع جاءت لتثبت صفحات مطوية من أدب السياب خشيت عليها من غبار الزمن وعتمة النسيان . وهي الى جانب هذا وذاك محاولة قد تشجع الآخرين على نشر ما لديهم من ذكريات أو صفحات أخر مجهولة من أدب هذا الشاعر الفذ) (ص ٥) .

والكتاب يحتوي بعد الاهداء الذي دفعه الى بدر شاكر السياب (الذي مشى في صحارى قلبه يفتش عن عيون الماء وعن اشراقة القبس .. الى ابن النخيل ذي الطلع الخصيب .. الى من هام بالسعفة النشوى بما شربت من غيمة نثرها نجوى .. الى من تمنى أن يرود افق الدجى أو قبة الصبح البهيج .. الى الشاعر الذي يعرفه المحار والفل والليلاب وكل سفائن العطور وأوراق الصفصاف) (ص ٣) .. أقول يحتوي الكتاب بعد هذا الاهداء الجميل على تمهيد وضعه المؤلف في سطور وأراد به أن يكون اشارة ضوء الى محتويات كتابه التي ثبتها تحت هذه التسميات :

أ - من الذكريات والذاكرة (صفحة ٨ الى صفحة ٢٠) .

ب - الندوة (من صفحة ٣٧ الى صفحة ٣٩) .

ج - الشاعر والمخترع والكولونيل (من صفحة ٤١ الى صفحة ٦٦) .

ونحاول ان نستعرض بايجاز فصول الكتاب :

الفصل الاول - من الذكريات والذاكرة : هدف المؤلف على صفحات هذا الفصل الى رسم صورة قلمية للسياب من خلال مظاهرات اشتركت فيها حشود هائلة من الجماهير في ايام الوثبة عام ١٩٤٨ وكان الشاعر بدر يلقي من شعره الهابا للجماهير واثارة لحماسهم . يقول المؤلف في صفحة (٩) : (في تلك الساعة من أيام الوثبة المجيدة عام ١٩٤٨ ، وكنا نتقدم نحو ذلك التجمع الوطني الثائر ، رأيت شابا محمولا على أعناق الشباب تحت الساعة التأريخية هناك ، تبرز منه بوضوح سبابته المرتكزة بصلابة على تجمع أصابعه الاخرى ، تتلوى ، وتدور حول نفسها ثم تستقر لتنهض من جديد . كان يبدو ان ذلك الشاب يخطب أول الامر ، ولكنني ادركت بانه يلقي شيئا من الشعر حينما صرخت الحناجر بأعلى قوتها : « أعد .. قرصة حمراء » .. هنا تبدد كل شيء غامض وأصبحت الصورة أكثر وضوحا كلما اقتربنا نحو باب المعظم .. وعرفت آنذاك من المرحوم الشاعر الوطني محمود الحبوبي ان الشاب هو الشاعر الذي قرأنا له كثيرا ، بدر شاكر السياب) . ثم استعرض المؤلف محاولته لاصدار مجلة أدبية ذات مستوى رفيع واستقطاب كل الادباء والشعراء البارزين في العراق وخارجه حول المجلة . وكان من هؤلاء الشاعر بدر شاكر السياب الذي اشترك مع المرحوم الشاعر عبدالقادر رشيد الناصري والاستاذ صالح جواد الطعمة في الندوة الشعرية الاولى للعدد الاول من المجلة التي سميت باسم « الاسبوع » . وقد نشر بدر في هذه المجلة بعض نتاجه الادبي والشعري وهو :

١ - ترجمة لمسرحية الشاعر والمخترع والكولونيل لبيتر أوستينوف ، وقد نشرت في العدد ٢٣ في ١ أيلول عام ١٩٥٣ صفحة (٢٩ - ٣٣) .

٢ - قصيدة « سرب من البط » ، نشرت في العدد الاول من السنة الثانية في ٢٢ كانون الثاني صفحة (٧) .

٣ - قصيدة « ليل المدينة والعابرون الى المبغى » ، نشرت في العدد الثاني من السنة الثانية في ١٥ اذار عام ١٩٥٤ صفحة (٧ - ٨) .

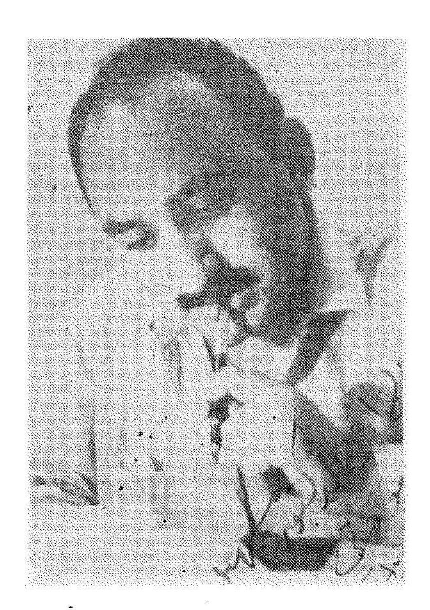
أما الفصل الثاني من الكتاب فقد احتوى على نص الندوة الشعرية التي اشترك فيها المرحوم الشاعر بدر ، وقد جاء في تصديرها : (الشعر العربي بين القديم والحديث من حيث الاخيلة والوزن والقافية والعمود الشعري ، ومن جهة أخرى من حيث ذاتية الشاعر والتعبير عن آلام المجتمع وأفراحه ، وأخيرا من حيث المعنى والاسلوب وصدق العاطفة ومن حيث اللغة والبلاغة وما اليها من أسس الشعر وميزاته . هذه أغلب النقاط التي بحثت في ندوة الاسبوع التي اشترك فيها كل من الاساتذة الزملاء : عبد القادر رشيد الناصري وبدر شاكر السياب وصالح جواد الطعمة . فقدموا تعبيرا صادقا لاهم الآراء التي تجول في مخيلة عشاق الشعر) . ثم أبرز الاستاذ المؤلف أهم آراء السياب في الخيال الشعري ودراسة الشعر والاوزان في الشعر وذاتية الشاعر والتحرر في الشعر ثم نقد الشعر الحر .

أما الفصل الثالث والاخير فقد احتوى على نص لمسرحية الشاعر والمخترع والكولونيل لبيتر أوستينوف ، الكاتب الروسي والممثل والاديب والشاعر والموسيقي والرسام والمسرحي والسينمائي المشهور ، وقد ترجمها السياب بعد أن استهوته وسحبته الى أغوارها على حد تعبير المؤلف . والمسرحية في فصل واحد . يقول المؤلف : (ان نظرة واحدة على لغة المسرحية ومفرداتها تؤكد مدى شغف السياب بها واندماجه بدنياها . الرتابة ، الموت البطيء ، الخيال الواسع ، اشعار السلم والطمأنينة ، اكتشاف المجهول ، الجدة في الكلام ، الخريف الذي يأتي دوما ، الموت المتأخر ، السل ، الحب ، الموت الادبي ، السكون ، الجواد بين النجوم ، الغراب في الارض ، النسيم الرطب ، الظلمات ، أصوات الاجراس ، المنطق المنهار . تلك هي بعض تعابير المسرحية وعوالمها ومنابعها) (ص ٤٥) .

ويبدو ان (شخصية الشاعر فيها قد استهوت السياب أكثر من غيرها فدخلت صميم أعماقه واستحوذت على مشاعره . بل لعل فكرة موت بعض الشعراء وهم في أوج شهرتهم وشبابهم كما ترد على لسان الشاعر في المسرحية كانت ملهمة له ومغرية على الترجمة في ذات الوقت . ان احساس الشاعر في مستقبله أو في النهاية التي يؤول اليها لا يخطيء في كثير من الاحيان . والشاعر السياب كان مرهف الاحاسيس .. عميق الغور في النفس الانسانية . يستجلي معانيها وكوامنها بروح شفافة رقيقة التأثر) (ص ٤٧) .

وبعد .. فهذه هي الصفحات المطوية من أدب السياب التي نشرها الاستاذ خالص عزمي ، والتي تملك كل مبررات اخراجها في هذا الكتاب وبهذه الحلة الزاهية . وعلى الرغم من كثرة ما كتب عن السياب من دراسات فاننا لنجد جوانب أخرى كثيرة لا تزال بحاجة الى من يجلوها ويتعمق بدراستها . ولا شك ان الدراسة الكاملة العميقة لا يمكن أن تتم ما لم نضع بين أيدي الدارسين تراث الشاعر كاملا . وانه لجدير بالتفاؤل هذا الاهتمام من لدن كل من يعرف عن السياب شيئا او يملك من تراثه شيئا أن يضعه امام انظار الدارسين والادباء . العراق (حديثة)

طلال سالم الحديثي



"الحارس المتعب"

مسيح القرن العشرين

بقلم شمس الدين موسى

عندما يكون حديث الفـــن مرتبطا الى حد بعيد بقضايا فكرية وسياسية واجتماعية مباشرة ، سواء كانت عالية أو محلية ، فالمتحدث يكون كمن يسير على جدار مرتفع دون ان يستند الى شيء يصبح لــه عونا من السقوط غير ارادته وعزيمته وخبراته المكتسبة .

وفي رأينا ان الفنان المعاصر ليس في حل من مناقشة ما يــدور في نفسه وفي عالمه من قضايا وأفكار يطرحها الواقع المعاش في سيرته اليومية . كما ان قضية الالتزام بالرغم من الاختلافات التي تواجــه فنانا يعيش في بلد متقدم عنه في بلد جديد يقع تحت نير الاصفــاد والقيود ـ تتبلور بالتحديد فيما يمكن ان يثير اهتمام الفنان ممــا يدور حوله ، وما يفور به عالمه .

الشاعر « بلند الحيدري » .. يعتبر من الرعيل الاول الذي ركب غمار المخاطرة بتطرقه الى عمليــة اخراج الشعر العربي من قوالبــه الكلاسيكية حتى يمكن أن يلبي حاجات الانسان العربي المعاصر الــذي أصبح اكثر اقترابا من مشــاكل الانسان في مختلف أنحاء الكرة الارضية ـ خاصة وان التقدم العلمي كان له اثره في كسر حاجز المسافة بين مختلف بلدان العالم . فهو أحد ثلاثة شعراء عراقيين كان لهم فضل السبق في قيادة الموجـة الجديدة التي عملت على شـق الطريق الصعبة المحفوفة بالمخاطر سواء على المستوى الفني او الاجتماعي .. فبلنــد الحيدري ، وبدر شاكر السياب ، وعبد الوهاب البياتي ـ وان اشتركوا في هويتهم العراقية ، الى جانب انهم نتاج مرحلة معينة ، وأبناء جيل واحد ـ الا ان لكل منهم كفنان سماته الخاصة التي تميزه عن غيره .

وعمر الفنان الفني الزمني لا يمكن ان يقدر بشهادة ميلاده ، أو من خلال الاطار الفني الذي يصب فيه أحاسيسه ـ بل يقدر بنبضاته الفنية وألوانه وتشكيلاته التي تكون في مجملها اكثر تعبيرا عـن ذات الفنان المعاصر . ولقد شق هذا الجيل بصعوبة طريقه عبر الصخــور ضد جميع التيارات والمدارس القديمة والمستحدثة . حتى انهم بانتاجهم الفني شكلوا المخاض العارم الذي نبضت به التربة العربية كمقدمــة للبركان الذي تفجر في كل انحاء الوطن العربي مقدما عشرات الشعراء الاصلاء الذين أكدوا ضرورة وحتمية وجود الشعر العربي في اطــاره الحديث الذي كان اكثر استجابة لحاجات الانسان في مرحلة تطلعــه الى الانطلاق والبحث عن الذات الضائعة تحت نير الاستعمار الــذي كبل العرب سواء كانوا في بغداد او دمشق او الناصرة او القاهــرة او بيروت ... الخ .

والفن كما يقول الاستاذ حسين مروة في جوهره يشكل ظــاهرة اجتماعية لا تنبت بمعزل عما يدور حولها من تحولات ، والفنان في رأينا هو الترمومتر الذي يمكن ان تقاس به حرارة أي مجتمع .. واذا كــان بلند الحيدري قد غنى شعرا منذ أوائل الاربعينات مساهما في اشعال الثورة التجريدية في الشعر العربي الا انه ظل طوال سيرته يحمــل نفس المشعل فتخرج أبياته نابضة بالحب .. بالحنين .. وديوانــه الاخير (أغاني الحارس المتعب) اكبر شاهد على هذا . فهو يشتمل على ثلاثة خطوط متميزة تبرز من قصائده : الخط الاول وهو واضح في معظم القصائد يحمله الشاعر جميع أحاسيسه وهمومه السياسية والفكرية ، فهو يشعر بما شعر به بنو وطنه ولكنه يأبى الصمت أمام ما يحــدث أمامه من غش وخداع فيرفع عقيرته معبرا عن موقفه . فالكلمات هــي الطلقات التي يصوبها الى صدور الاسياد .. ويقول في قصيـــدة « اعتذار » :

معذرة ضيوفنا الاسياد .\
قد كذب المذيع في نشرته الاخيرة .\
فليس في بغداد\
بحر\
ولا در ولا جزيرة\
وكل ما قال به السندباد\
عن جزر الياقوت والمرجان\
عن ألف ألف من يد السلطان\
خرافــة من نســج قيظ الصيف\
في مدينتي الصغيرة

وكما يدين الشاعر الكذب بوضوح وعلى الملأ نجده أيضا يأبى الا ان يفضح الجرائم التي تتم بداخل الحجرات المغلقة والتي يذهب ضحيتها الابرياء من الابطال الذين يموتون ضحايا فساد وظلم السلطان .

وفي قصيدة (متهم لو كنت بريئا) يعبر الشاعر عن تجربتــه الخاصة في أبيات جميلة سهلة ـ ولو انه استخدم التكرار لعبــارات معينة لكنها كانت تساعده على تأكيد المعنى الذي يقصده . فهو يتخيل نفسه كأداة من الادوات التي تستخدم للتعذيب ، فجسد كيانه المادي كمسمار يغور في عيون الضحايا .. كما يغور في الجدار بالرغم مــن أحاديث الحب والالم والعالم المفقــود .. الجنة التي يحلم بها البشر والتي نضيع أعمارهم بحثا وراء سر الاسرار لفك الرموز محققين بــذلك صدق النبوءة القديمة .. فالبطل لدى الشاعر هنا مسيح .. مسيح جديد يفدي البشرية بدمائه من فوق صليبه الذي قيد جسده اليه .. ويقول الشاعر في القصيدة :

ـ مثلما أردتني\
بقيت كالمسمار\
أغور في عينيهما\
أغور في سريهما\
أغور في الجدار

. . . .

ويقول أيضا :

ومثلما أردتني .. ومثلما خلعتني .

لم أفهم الحوار

لانني علوت عن حبهما الرائع

عن جسد كالنار

ومثلما حذرتني « الناس مجرمون »

الكل مجرمون

حتى الضوء البريء في العيون

ومثلما أردتني

بقيت كالمسمار ...

ويعود الشاعر في نهاية القصيدة فيشعر بالذنب والندم امام الضحايا .. فيقدم اعتذاره عن استخدامه كأداة .. ويقوم بتلاوة شهادته الحقيقية أمام الجميع بصدق .. فيقول :

ـ معذرة يا سيدتي .

كانا بريئين باصرار .

كانا بريئين باصرار .

وعندما استيقظ في مدينتي النهار

تسربت في نشرة الاخبار

عن غرفة في الطابق السابع

عن موعد للثار

عن غضب الثوار

وكان في عنقيهما حبل وفي كفيهما

مسمار ...

وفي الخط الثاني من خطوط الديوان الفنية والذي برز واضحا من ثنايا السطور ، تتمثل أحلام الشاعر وأمانيه ورؤاه المستقبلية القائمة على نظرة واقعية للحياة والانسان والكون. والقوى التي تتحكم في مساره ـ فالانسان لا يزال يتعثر في الظلمات بينما يتحول النور الى ابشع شيء عرفه الانسان ـ فالمدينة عنده مبعث للعفن والخداع والبشاعة . فيقول في قصيدة « ثرثرة في الشارع الطويل » :

ولم يكن في قريتي حذاء

أو شارع مضاء

أو رغبة في سفرة تبعد عن مشارف المساء

فمن أكون .. ومن تكون .

عند هذا يتيه الشارع بين دياجير الظلمة حتى انه لا يعرف نفسه .. فمن يكون هو .. ومن يكون الذين حوله . ثم عند هذا لا يسعه الا ان يقدم تجربته خالصة كثيفة مركزة حفاظا منه على الحد الادنى الذي يراه لم يدنس بعد ... فيقول ناصحا :

لا تقترب .. لا تقترب .. يا لك من مجنون

ابعد عن الشوارع المضيئة

كالنور كالخطيئة .

ابعد عن ال ...

اخاف ان تأسرك استغاثة التاريخ

.. والزمن

اخاف أن تأسرك المدن

اخاف ان تصير في حذائك العفن .

وبهذا ينادي الشاعر بعدم التلاحم والامتزاج في الحياة الحضرية المزيفة . وليس البديل كما توحي ظلاله وكلماته الا العودة الى البكارة .. الى الاصل .. الى ظلام الرحم .. ففي حياة النور لا يظهر الا البشاعة والتقيح الذي تملأروائحه كل مكان حوله .

ويذهب الشاعر في قصيدة « حلم في اربع لقطات » الى نتيجة معينة ـ وهي اذا كان الخلاص هو الغاية للانسان الباحث عن الحقيقة ، سواء كان متفرجا أو منتجا أو ممثلا ، فانه من وجهة نظره ليس الا في المقاومة من خلال السلاح . فلمعان السلاح يحمل الامل القادم ، وان كان ما يدور ليس الا تمثيلية أو فيلما يتجمع فيه البطل ، والضحية ، والفنان ، والمنتج الخ ... وليس كل هؤلاء الا شخصا واحدا ، وهذا قمة احساس الفنان بالملل والسأم أمام التمثيلية المكررة والمعادة التي تنتهي بالسقوط . فيقول :

رجلان نجوسان الليل بلا صوت .

الظلمة توحي بالموت

تلتمع السكين

نتجمع في النصل رؤى لسنين

وسنين .

وبكتمل احساس الشاعر بالازمة في قصيدة (النزع » التي خرجت مكتملة في أحاسيسها .. فهي تجربة داخلية حملها الفنان كل مكنوناته ودفقاته ، وان استخدم التجريد ، فليس هذا الا نتيجة لتضارب الالم والامل والعذاب الذي حاضر وجدانه في تجربته الحية .. وقد كانت القصيدة من أجمل لوحات الديوان فنيا .. فالكلمات تنساب متسربة الى داخل النفس ، والتجربة تمثل في جانبها الفكري عقل الانسان الذي يتقلب بين الشك واليقين . فالشمس سوف تسقط .. وقد عرف الفنان الشمس بمثل ما عرف يقينه في الصباح والمساء وعبر الديار ، ولكنه يتمرد امام الشك فيقلب كل شيء رأسا على عقب :

أنسقط الشمس التي عرفتها .

حكاية طويلة

في رحلة الرمال .. والبحار .

في رحلة الصياح عبر دارنا

. . . .

أتسقط الشمس التي عرفتها

في نظرة الغواص من سنين

في استغاثة المحار

أجرح رجلي سؤالا ساخرا

ساركل السماء

ساركل السحاب والنجوم والمستوحد الزناء

أركله .. أقتله

أغرس اسناني في جثته الزرقاء

أشعله

أسحله من شارع لشارع ، أقيم

من جذاه آلهة صفار

ان شئت أن أعبدها .. أعبدها

ان شئت أن أطردها .. أطردها

أرقصها

أوشم في أثدائها زانية وزانيا

وكومة الحجار .

. . . .

والخط الثالث : هو الحلقة التي تربط الفنان العربي القسمات بالعالم وما يدور فيه من أحداث .. فهو ليس معزولا عن ملامح عصره بل هو جزء من العالم الذي يؤثر ويتأثر به ، وكيف ينام الحارس الذي تعب من طول اليقظة ، وان سقط في النوم لكنه لا يستطيع النوم والنوم عنده كحد السكين ، وبعدها الكوابيس والاحلام المزعجة ، وربما يوم القيامة الذي ينهار فيه كل شيء . وعلى لسان الحارس المتعب من طول السهاد والسهر واليقظة يقول :

للمرة العشرين .. أريد أن أنام .

أسقط في النوم ولا أنام

للمرة الخمسين

سقطت في النوم ولم أنام

فالنوم عند الحارس الحزين

يظل مثل حافة السكين

أخاف أن أنام

أخاف أن أفيق في الاحلام .

ثم يطلب منه رغم هذا ان ينام ، وليحرقوا برلين وروما والصين»
ولكن عليه ان ينام . لكنه يأبى .. ويقول :

أنام ولم تزل تحرق كل لحظة برلين .
يسرق كل ساعة سود من الصين
يولد بين لمحة ولمحة تنين
أخاف أن أنام .

. . . . . .
. . . . . .

واذا كان الفنان يشعر بما يشعر به الحارس « الانسان » القلق الذي لا يمكنه من الراحة والنوم ـ بينما النار في الهشيم حية ، وربما في لحظة تتحول المدن والحضارة الى رماد ـ فشبح الموت يطل على الحارس حاملا اليه الاحلام المرعبة ـ فبرغم البؤس والجوع والامراض التي تفتك بحياة الناس في كل مكان ، الا ان هناك مجموعة من الناس ليس لهم عمل غير تخزين الدمار وتكديس الخراب الذي يعدونه للانسان ، بتسخير أرقى ما وهبته الطبيعة للانسان وهو العقل في اختراع أدوات الدمار الجهنمية .. وكيف للانسان ـ الحارس أن يغمض عينيه وسط هذا الهول ؟

ولقد كان لا بد للشاعر ان يهتز كما اهتزت الملايين في انحاء الارض لموت البطل الذي جسد المثال في واقع حي محا به المسافة بين القول والفعل ، فعندما قتل « ارنستو تشي غيفارا » اهتزت له الدنيا كلها حيث كان قد قتل مسيح عصرنا الدامي الذي لم يخش على حياته .. بل انه ظل يعمل من اجل تحويل الكلمة الحلوة ، والامل الطيب الى حقيقة .. الى واقع . ويقول الشاعر في قصيدة (هم .. وأنا .. » على لسان غيفارا :

أنا لا أعرف أن أضحك او أبكي
انسان مجنون
قرن مجنون
يبحث عن وردة عن حقد الشوك

وكما يدين الشاعر انسان القرن العشرين المجنون على لسان غيفارا يدينه على لسانه ايضا ، فهو لم يعرف قيمة غيفارا الذي قلما يتكرر الا بعد ذهابه :

ـ قرنكم العشرون .. وجهكم المجنون .
ـ كلا .. كلا
زرعونا في نقمة شمس ظهيرتنا ظلا
فبقينا في البيت الاول والثاني
في الثالث والرابع
في الخامس والسادس والسابع ... و ... و
اطفالا مصلوبين على الجدران
وجه الانسان بلا انسان .

وبذلك يكون الفنان قد وعى حقيقة ما يدور على الساحة ، ووضع كلماته كالطلقات .. شهادة على ما يحدث امامه .. فنسج من فنه ونبضاته الحية مع آمال وأحلام الناس التواقين الى الخير والجمال وثيقة الشهادة على رفضه لكل الزيف والعفن الذي يملأ عصرنا .وان لم تتضح في وجدان الفنان النبوءة التي يقدمها للاجيال القادمة ، فهو يعيش في أتون التجربة ، ولم تتضح بعد الرؤى المتفائلة المبشرة بحقيقة القادم .. فالشاعر في كل قصائده لم يحمل الينا حلما كاملا لحياة جديدة تخلو من موبقاتنا .. فالحارس لا يستطيع ان يغفو برغم طول التعب ، والمسيحية لم تنتشر بعد موت المسيح مباشرة بل ظلت الدنيا تعيش في دروب الظلمة اكثر من مئتي سنة .. وما بالك والعالم يفرز كل يوم يهوذا جديدا يطارد كل ما هو خير ويهدده بالفناء والدمار .

القاهرة — **شمس الدين موسى**

لوتس

الادب الافريقي الآسيوي

مجلة ربع سنوية يصدرها المكتب الدائم للكتاب الافريقيين الاسيويين في طبعات منفصلة باللغات العربية والانجليزيةوالفرنسية

يناير ـ ابريل ـ يوليو ـ اكتوبر

للتعريف بالادب الافريقي الآسيوي وتنميته وتقديم عناصره الجديدة والاصيلة ، وتحرير الثقافات الافريقية الآسيوية من النفوذ الاستعماري والاستعمار الجديد .

رئيس التحرير : يوسف السباعي

الاشتراكات : المكتب الدائم للكتاب الافريقيين الآسيويين

١٠٤ شارع القصر العيني ـ القاهرة ـ ج ع م

ثمن النسخة للبلاد العربية : ٢٠ قرشا مصريا او ما يعادلها بما فيها تكاليف البريد

الاشتراك السنوي في البلاد العربية : ٨٠ قرشا مصريا او ما يعادلها بما فيها تكاليف البريد



الــى الــدكتــور الطاهر ..

بقلم صبري حافظ

حينما نعجز عن ان نحقق انفسنا بامكانياتنا ومن خلال اعمالنا، فقد نتوهم ان الطريق الاسهل هو تحقيقها على حساب الاخرين . واذا فشلنا في أن نطرح قضية او نثرى في واقعنا أخرى فالاسهل ان نتصور فشلنا في ان نطرح قضية او نثري في واقعنا اخرى فالاسهل ان نتصور فالايسر ان نتصور انفسنا وقد تسنمنا بفعل تراكم السنين وحده ـ وقد طوى صاحبنا منها خمسة عقود او كاد منصة القضاء . فمجتمعنا ما زال مليئا ببقايا التقاليد القبلية التي ترى ان كبر السن في حد ذاته ـ حتى ولو اقترن بالجهل او الخوف ـ كفيل بان يجبر الاخرين على الانصات الى صاحبه . وأن « الشيبة » وحدها سترد عنه الكثير، حتى وان كان يهرف بما لا يعرف . لكن الدكتور علي جوادالطاهر أمعن في اللجاجة والملاحاة الى الحد الذي أسقط معه عن نفسه هيبة « شيبته » من حيث اراد ان يؤكدها .

والرجل معذور .. أتيحت له ـ على آخر الزمن ـ الفرصة للتعالم والحكم على عشرة أبحاث وأراد هو أن يزيدها واحدا حتى يزيد عدد الذين سيفطرون الى معرفة اسمه واحدا فنقد ، فوق البيعة ، نقد الابحاث .. ولم لا .. اليس عالما علامة وقاضيا وفهامه .. فليستحدث شيئا حتى ولو كان نقد « نقد الابحاث » .. ولم يكذب صاحبنا خبرا ، جلس فوق أعلى كرسي استطاع ان يجلس عليه .. واصطنع لنفسه اصحابا وحواريين يبادلونه الرأي بالرأي او بالاحرى يوافقونه عليه .. وشرع يوزع على هذا الالقاب والاشارات ويحجب عن ذاك العطايا . وقد وزع الالقاب على كثيرين واقطع للبعض الامارات .. منح صلاح عيسى شهادة « انت اديب » . واعلن رضاه عن نقده الابحاث العدد الماضي دون ان يستطيع الاستفادة من نقد صلاح عيسى الذي حاول ان ينفذ الى جوهر كل دراسة وان يتناول من ورائها الظواهر والقضايا التي تثيرها او تشير اليها في واقعنا الثقافي والحضاري ، وان يقيم جسرا من الحوار الهادىء المتواضع المدعم بالادلة والبراهين بينه وبين كل بحث من الابحاث التي تناولها بالنقد والتعليق ..وكيف يتعلم شيئا من كانت الفطرسة تكائته والتعالم بغيته .. يكفيه ان يوزع الالقاب فليس باستطاعته المحاورة .. لان الحوار يتطلب علما وهدوءا وتواضعا . وحاشاه ان يتصف باي من هذه الصفات وهو الفهامة الكبير الذي يكتفي بان يقول مرة باستعلاء يحسد عليه « والملاحظات على البحث ليست بذات شان » فليس لفهامة كبير مثله ان يلقى الاعجاب على عواهنه لا بد من تحفظ وتحوط .. فأي ملاحظات يا هذا ؟! .. ان كان لديك شيء فقله ... وان كنت قادرا على المناقشة والحوار فقد كانت امامك الفرصة . ولا توهمنا بمثل هذه الجمل التهويمية بانك تعرف ما لا تعرف .

ولا يكتفي صاحبنا بمثل هذه التهويمات ، بل يتصور نفسه أحد سدنة الادب يلوح بالمفاتيح ، ويبعثر الاوامر .. يقول لصلاح عيسى « أكتب يا أخي مقالة » ويقول لمحمد الجزائري « زدنا من حديثك عن سعدى » ويقول لمحمد حافظ دياب « اننا ننظر من دياب دراسات اخرى » ويطلب من فؤاد دواره « ان يتسع وقته ليرجع الى مصادر اكثر وليعيد النظر من جملة صياغة بحثه فيحقق بذلك قدرا أكبر مما حقق من النجاح » دون ان يحس بانه يناقض نفسه في الجملة السابقة « وددنا لو ان الكاتب زودنا بحوثا اخرى من هذا الميدان وعلى هذا المنهج وبهذه الصورة » .. فكيف تتسق الرغبة في اعادة النظر من « جملة صياغة بحثه » مع طلب ابحاث جديدة « من هذا الميدان وعلى هذا المنهج وبهذه الصورة » .. لا أحد يدري .. ولكن صاحبنا يمضي في مثل هذا الخلط بغرور يحسد عليه ، وبثقة كاملة في أن الجميع رهن اشارته ، ينتظرون بصبر وشغف توجيهاته وتعليماته حتى يهرعوا جميعا الى تنفيذها .. اما أنا ـ كاتب هذه السطور ـ فانه ينصحني فيما يبدو بالكف عن الكتابة .. ولا يتصور أبدا انني سأقع في معصيته . وأنا لا أكتب هذا الرد الان معاندة مني له .. فالانسان منا يتمنى ان يدوسه الترام على ان يقع في معصية كائن مثل علي جواد الطاهر .. فقديما قالوا « عدو عاقل خير من صديق جاهل » .. فما بالك لو كان هذا الاخير عدوا .. ولكني احاول هنا ان اوضح بعض الامور له . فربما يقتنع علي جواد الطاهر ، على كبر ، بأن يقرأ قبل ان ينقد ، وربما يطامن من غروره قليلا .. ويتصور ، ولو مرة واحدة ، ان الناس يكتبون لاسباب أخرى غير انتظار اشارة من اصبعه تقول لهذا استمر ولذاك اصمت .

ويبدأ علي جواد الطاهر حديثه عن دراستي لمسرحية (الجنس الثالث) بتلك الحيلة التقليدية المجموعة التي تتأسى على ما سفحت من الحبر وما أضعت من الورق . ربما لنعرف ان علي جواد الطاهر لا ينصب نفسه مسؤولا عن الادب وحده ولكن عن كل الحبر والورق في هذا العالم .. لا أدري كله ام العربي منه فحسب .. او لندرك ان من حقه وحده ان يسفح ما يشاء من الحبر وان يبدد ما يشاء من الورق .. لكنه بعد ان يتأسى على ما بددت من الحبر والورق تدركه نوبة مفاجئة من الكرم حيالي .. فيسمح لي بالحديث « فليتكلم » ولكنه ما يلبث ان يستدرك .. أمعقول ان يترك لي الحبل على الغارب هكذا وهو الاريب الحويط .. لا بد من استدراك « فليتكلم ، ولو كان ذلك على حساب القارىء (ليس على حسابه هو بالطبع فحاشى الله ان يكون قارئا ؟!) على الا يسمى كلامه هذا نقدا » .. استأذن في سؤال صغير .. هل تسمي ما قمت به أنت نقدا ؟ !.. وايا كانت الاجابة فلا أريد هنا ان اناقش هذا الذي يتصور نفسه الها صغيرا ـ فما زلت اسيرا لنوبة كرمه المفاجئة ـ في معنى النقد . لان هذا يتطلب بداءة مصادرة او افتراضا مستحيلا . وهو انه قادر على ان يتعلم شيئا حول معنى النقد ومدارسه المختلفة منذ ارسطو حتى احدث الوافدين الكبار الى حقله .. وان يكون قد سمع شيئا عن مدارس النقد الادبي الحديثة التي تتفق كلها على أهمية تحليل العمل الفني ، باعتباره مخلوقا عضويا لكل جزئية فيه دلالتها ووظيفتها التي تتكامل مع دلالات ووظائف الجزئيات الباقية . وبالطبع لن اذهب الى ما هو أبعد من ذلك واحدثه عن المستويات المتعددة للمعنى في التجربة الفنية ، وعن تبدي هذا المعنى من خلال الشكل والتحامه معه، وعن دور النقد في هتك الحجب عن هذه المستويات المتعددة من المعنى ، وعن قدرته في الوصول الى معظمها ، وقيادة القارىء في شعاب التجربة الفنية بايحاءاتها المتعددة .. ولن أحدثه ايضا عن عفاء الزمن على الفهم السطحي للنقد باعتباره احكاما صارمة لا تقبل النقد، وانطباعات قاصرة لا تغني ولا تسمن من جوع . فليس باستطاعته ان يدرك ان التجربة الفنية باعتبارها حدسا أغنى بكثير من مجرد الواقعة التي تتحدث عنها . لان هذا يتطلب ان يكون قد سمع باسماء واعمال بعض الناس البسطاء المتواضعين الذين لا يتمتعون بشيء من غرور صاحبنا وتعاله ولا حتى يجرؤون على التطلع الى شيء منه من امثال كوليردج وارنولد وكروتشه وريتشاردز وهيوم واليوت وريدو وونترز وومزات وبروكس بيرك ورانسوم ولومينر ولوكاس وفوكس وكودويل وهكس وفيشر وكاشكين وغيرهم ..وان يكون قد سمع بأن هناك علما يدعى علم الجمال وآخر يدعي علم المعاني وان كلا منهما

يدعو الى تحليل التجربة الفنية جماليا ودلاليا .. لا أحب ان اناقش علي جواد الطاهر هذا في ماهية النقد الادبي ولا في رسالته ، فهذه امور لا تناقش مع الآلهة الصغار ، ولكنها تشغل المتواضعين والبسطاء من الذين يعانون في سبيل فكرة او اضافة صغيرة الى قضية تشغلهم .

ولكني احب فقط ان اقول .. هناك فرق كبير بين التلخيص والتحليل ، فقد خلط بينهما صاحبنا بصورة فاضحة . فالتلخيص يتحدث عن الواقعة التي يدور حولها العمل الفني وهي أفقر ما في العمل الفني الجيد .. فقر الهيكل العظمي الميت اذا ما قيس بالجسم الحي . انه يتحدث عن « الحدوته » او الحبكة ـ فربما لا يعرف هذه الكلمة الاخيرة ـ التي يقدمها العمل الفني وهو ما يتصور البعض (؟!) انها كل شيء في العمل الفني . والتلخيص هو ما يمكن ايجازه في سطور قليلة ، اما التحليل فهو شيء آخر .. لا بد ان صاحبنا لم يسمع أبدا عن اي من الدراسات الضافية التي تحلل قصيدة فيما يبلغ اضعاف حجمها بعشرات المرات (حجمها المكتوب) ولا عن الكتب الكبيرة التي تقع في مئات الصفحات لتحلل خمس او عشر قصائد لا تشغل من الحيز الورقي أكثر من عشر صفحات . وما حاولت ان أقدمه ، وقد ذكرت هذا في دراستي عدة مرات هو تحليل للمسرحية وليس تلخيصا لها . والتحليل شيء غير التلخيص ـ كما ان الثراء شيء غير الفقر ـ لانه سبر لاغوار العمل الفني وتحليل لجزئياته ومعني بصير مع خطواته بحثا عن دلالات كل موقف وعن ايماءات كل ايماءة . وتعرف دقيق على وظيفة كل جزئية فيه ودلالة كل شخصية ومدى تكامل هذه الدلالات، وتوافقها في بنية كلية واحدة تتبادل التأثير والتأثر ، وتحمل من المعاني أكثر بكثير من مجرد المجموع الحسابي للجزئيات .. وهذا التحليل الذي يقترب من التجربة الفنية ويكشف كل جزئياتها هو القادر على التعرف على المستويات المتعددة من المعنى فيها . والدراسة ـ المتواضعة التي نشرتها الآداب لي ـ كلها هذا التحليل .. ما يسميه فيها تلخيصا هو تحليل بهذا المعنى. وما يسميه تعليقا هو استمرار في التحليل ووصول به الى بعض مستويات المعنى التي تكشف من خلال التحليل المتربث لبنية التجربة الفنية ونسيجها .

ولو قرا علي جواد الطاهر دراستي قبل ان ينقدها للاحظ منذ بداية تحليلي لنص المسرحية انني لا الخص وانما احلل كل شيء :المنظر المسرحي ودوره .. اللوحة المعلقة به ودلالتها في العمل الفني .. العلم الذي تخصص فيه البطل ومغزى اختيار الكاتب له دون غيره من العلوم ومدى توفيق هذا الاختيار او خطله .. طبيعة المناخ الذي يسود العلاقة بين العالم ومساعدته ... اهمية اختياره الرقم (٧) وظلاله الشعائرية في الوجدان الانساني .. مدى وقوع الموقف الدرامي تحت ضغوط وضرورات تدفعه للتفتح التدريجي امام النظارة .. ومدى ملاءمته للعلاج المسرحي .. بداية عملية تبادل المراكز التي اخذت في التخلف تحت جلد الاحداث .. العلاقة بين ما يدور في واقع الشخصية وما تهجس به اعماقها .. طبيعة الايقاع المسرحي ومدى توافقه مع تطور الحدث الدرامي وتفتحه .. مدى قدرة الكاتب على الايماء بالاحداث القادمات والتمهيد لها ، وقدرة حواره المسرحي على القيام باكثر من وظيفة واحدة في اللحظة الواحدة .. كل هذه القضايا بدات في اثارتها منذ بداية تحليلي للعمل الفني وعلى وجه التحديد في العمود ـ الاول من ص ١٦ من عدد ابريل من (الآداب) ـ الذي تحدثت فيه عن « البرولوج » الذي بدات به المسرحية .. وهو استهلال قصير لو كنت اقدم ملخصا له لما قلت اكثر من جملة واحدة « عالم ومساعدته يجريان بعض التجارب في معمله ويسمع نداء غامضا فيقرر الاستجابة له » . لكن ما قدمته كان شيئا آخر غير هذا التلخيص .. ولو كان علي جواد الطاهر يقرا قبل ان ينقد او بالاحرى يحسن فهم ما يقرا لادرك منذ بداية حديثي عن المسرحية ان هذا ليس تلخيصا ولكنه تحليل .. وان الدراسة كلها استمرار لهذا المنهج النقدي المتواضع الذي يقترب من العمل الفني بلا جعجعة ولا ادعاء يحاول ان يتعرف على جزئياته وان يستشرف رؤاه .ولو كان باستطاعته ان يمعن ما يقرأ لادرك ان للدراسة بناء كبناء العمل الفني ، وأنها تبدأ بمجموعة من المقدمات ثم تقوم برحلتها مع العمل الفني خالصة من الرحلة بالتعرف على طبيعة البناء والمحتوى في العمل المسرحي الذي تتناوله منتقلة بعدها الى تقديم تفسيرها لبعض ما تقوله المسرحية .

ولو قرأ علي جواد الطاهر قبل أن يتعالم وينقد لاكتشف انني اقدم تحليلا نقديا للنص المسرحي ـ وهو شيء غير العرض المسرحي ـ ومن ثم لم يكن هناك مبرر لاثارة ما يعتقد هو انه « صميم » النقد المسرحي من مناقشات حول اختلاف المعروض عن المطبوع وما اذا كان التغيير قد جرى بعلم المؤلف او بعلم المخرج .. فهذه اسئلة تثار عند مناقشة العرض المسرحي ، وهو الامر الذي كان يستطيع لو قرأ قبل ان يرتدي مسوح القاضي وينقد ، ان يتأكد انني لم افعله ..ففي كل بلاد العالم يفرق خلق الله بين تناولهم للنص المسرحي باعتباره ابداع المؤلف الخالص ، والعرض المسرحي الذي لا يعتبر فهما كان حظه من النجاح او التوفيق سوى تفسير معين للنص المسرحي وتجسيد لهذا التفسير فوق خشبة المسرح .. وحينما يناقش المخرج في تفسيره للنص المسرحي علينا ان نطرح عليه الاسئلة التي اقترحها الهنا الصغير .. وأسئلة أخرى غيرها اكثر أهمية لا يستطيع بالقطع ان يقترحها لانها فوق علمه المتواضع ولا أقول تعالمه الهزيل .. ولانني قدمت دراسة للنص المسرحي كان علي ان اشير الى النسخة التي أعتمد عليها .. وقد ذكرت عرضا اختلافها في اماكن كثيرة عن النص المفروض حتى انبه من شاهد العرض الى اهمية قراءة النص الذي طبع بموافقة المؤلف وعلمه وهو الشيء الوحيد الذي يجب ان نحاسبه عليه .. لكن دائما ما يتشبث امثال علي جواد الطاهر بالامور الثانوية .. يتركون الرأس ويغلفون عجزهم بالاهتمام المفتعل بالذنب .

ويسائل علي جواد الطاهر شخصا مجهولا من حوارييه ويسائل المرء بعد كل هذا عن علم صبري حافظ بفن المسرحية ، مصدره على الاقل ؟ . ان صبري حافظ يستطيع ان يتكلم بثقة ، ولكنه لا يستطيع ان يقنع بثقته هذه القراء» .. واضح انه هو الذي استطاع ان يقنع بثقته القراء !!؟ .. فالقدرة على اقناع القراء بثقة حكر على الهنا الصغير .. ولقد اقنعهم بالفعل .. لا بما قال ولكن بالرثاء لحاله ... وكاد يقنعني انا الاخر بالانصراف كلية عن مناقشته والاكتفاء بأن أقول : دعهم في ضلالهم يعمهون .. لولا انه ينصب نفسه مرةأخرى، مسئولا عن الادب وعن الحبر وعن الورق .. ولو واتته فرصة اخرى لقال لنا انه مسؤول عن اشياء لا يعلمها الا الله .. وانا لا أحب هنا أن أجيب بالطبع على شخصه المجهول ، لاني أعرف انه لا بد فسارع بموافقته الراي . ولكني اقول له مرة اخرى ، انه لو أحسن فهم ما قرأ لادرك انني أعرف عن المسرح اضعاف ما يعرف هو .. منذ تيسبس ـ واظن انه لا يعرفه ـ حتى آخر الوافدين الى حقل المسرح من آردن وويسكر وارابال وابرازوف الى بروك وبارو وبيهان وكامينون وبولت وفايس وكيبارد وبنتر وغيرهم .

فكتابة المرء خير دليل على علمه بأمر أو جهله به .. وأنا أرضى ان يحكم علي بكتابتي .. فهل يرضى علي جواد الطاهر ان يحكم عليه بتعاله وادعائه ؟ انا لا ارضى له ذلك .. فلا بد ان احدهم عبث به . او انه كتب ما كتب عني ، دون ان يقرأ فقط ، ولكن ، وهذا أضعف الايمان ، دون ان يكون في حالة واعية تمكنه من السيطرة على ما يقول .. لانه لو كان قد قرأ وسيطر على ما كتب لما قال انني قلت انها .. والهاء عائدة على المسرحية « أنها بلورة شعرية لكل ما في واقعنا من صور للقيم الموجودة » هكذا قرأ الجملة التي قلت فيها ان « هي » احدى شخصيات المسرحية تتبدى في مستوى من مستويات المعنى وكأنها بلورة شعرية لكل ما في واقعنا من اصالة.

وصورة للقيم المرجوة واللام وللحبيبة والوطن » .. أهذه صورة يقرأ بها انسان يسيطر على نفسه جملة ما ؟ ما اقوله عن شخصية يتصور انني اقوله عن المسرحية ككل .. وما اتحدث فيه عن القيم المرجوة والمفتقدة يتصور انني اتحدث فيه عن القيم الموجودة . وما أقصد به تفسيرا سياسيا للمسرحية حينما أرى ان (هي) احدى شخصياتها صورة للوطن وللقيم المرتجاة وان علاقات بقية الشخصيات بها هي نفس علاقات بدائلهم بالوطن .. يتصور انني ادفع به عن المؤلف اتهاما سياسيا .. اذ يقول بعدما يقرأ الجملة السابقة بالصورة الخاطئة .. ويحذف منها ما يحذف ويبدل ما يعن له تبديله ثم يحملني بعد ذلك مسئوليةقراءته غير الواعية وخلطه عندما يضع الجملة المشوهة بين قوسين حتى يوهمنا بانه اقتبسها عن النص بامانة .. يقول بعد كل ذلك «كأنه يدفع عن المؤلف اتهاما سياسيا» بينما يستطيع من يقرأ هذا الجزء من الدراسة ان يدرك بوضوح انني لا ادفع عن المؤلف اتهاما سياسيا بل اسجل له شرف رؤيته السياسية الناضجة .. فهل بعد هذا الفهم المعكوس للامور ، وبعد هذا الادعاء الكاذب للامانة من امل ؟!..وهل يرضى هذا الاله العصبي المتشنج الصغير بأن نحكم عليه بكتابته بعد ان عجز عن قراءة جملة بصورة صحيحة ، وبعد ان عجز بالاحرى عن فهمها .

يقول علي جواد الطاهر « المهم ان القارىء يضيع وقتا عزيزا في قراءة الاعمدة الاربعة عشر ».. فهل استطيع ان آمل الا يضيع صاحبنا هذا الوقت عبثا وان يستفيد مما قلته له هنا فيحاول ان يقرأ قبل أن ينقد ويطامن من غروره قليلا ..هل يستطيع المحاولة ؟.. نقرأ فقط ما يتعرض لنقده ولا أطالبه بما هو أبعد من ذلك وهو انه كان يجب عليه ان يقرأ ليس ما كتبته عن المسرحية فقط ولكن المسرحية نفسها أيضا ليتمكن بعد ذلك من الحكم الجاد والموضوعي على الدراسة التي يتعرض لها بالنقد ؟.

القاهرة . **صبري حافظ**

رد على نقد

من أولى واجبات الناقد الذي يحاول الكشف عن الابعاد الجمالية والفكرية في قصة ما ، أن يطالعها بعمق حتى يستطيع ان يستوعب بناءها ومضمونها القصصي وعلاقتهما الجدلية ، ولكي يكون حكمه صائبا وحقيقيا وبالتالي ليبتعد عن الارتجال والتقرير المباشر في نقده . وهذا بالفعل ما وقع فيه ناقد كبير هو الاستاذ ادوار البستاني في نقده لقصتي المنشورة في عدد ايار ١٩٧١ - تحت عنوان : ارمسترونغ والآخرون .

ان الاستاذ البستاني كما تبادر لذهني تصفح القصة تصفحا عابرابدليل انه في ملخص القصة الذي اورده قال : ان بطل القصة حاول ان يستلف من المصرف مبلغا من المال .

ولو انه قرأ القصة بتمعن لأدرك ان عمه هو الذي حاول الاستلاف وليس هو . اي البطل . ولادرك بالتالي ان القصة تحاول ان توضح مفهوما نفسيا وفلسفيا وهو أن الاحداث الكبيرة التي تجري في العالم لا تستطيع ان تطغى على مشاكل الفرد وهمومه مهما بدت (للاخرين) انها تافهة وصغيرة . ويدل على ذلك الحوار المتشابك بين التلفزيون والعم والابن والاب . اما من ناحية القول بان القصة لم تخرج عن اطار السردية والمباشرة فربما لم يع الناقد الكريم انني حاولت الاستفادة من التقنية المسرحية التي تعتمد على الحوار والمباشرة ولكنها تظهر بذلك ابعاد الشخصية المسرحية وعمقها.

بيروت **احمد محمود زين الدين**

بين العجيلي والعيتاني

بقلم : ابراهيم الجرادي

من بدهيات القول ان الحياة تتوالد كل يوم عن جديد وبتواصل مستمر .. والادب هو الصورة المثلى التي تفصح عن هذا الجديد باشكاله المتنوعة ، ومما لا يقبل الجدل ان تجديد الشكل هو التوحيد الصحيح الذي يعطي المضمون روحا خلاقة ومبدعة .

والتنافر - ولا نقول الصراع - دائم - ومستمر بين الجديد والقديم لان الاول يتجاوز الثاني ويزعزع مركزيته ، متجاوبا مع روح العصر المتطورة ، مصورا هذا الاستلاب الروحي ، والغربة القسرية ، والرفض المتحزب ، لتأخذ قمتها في ذهنية الاديب .

امام هذه الصيغ والاشكال الحضارية ، وقع الشرخ في ابنية القديم الرملية .. لذلك نرى ان عقلية الوصاية والابوة ، والارتجاف من الرأي التاريخي الجريء ، يجمع طاقاتها الخبيثة لترجم الجديد بكل التهم المزيفة من « تقليعة .. شعوبية .. انفلات » . لذلك فان الولادات الجديدة تحتاج دائما لظروف جديدة وملائمة ، لخلق الارضية الصلبة التي تتحرك عليها المخلوقات التي تبحث عن هوية مميزة .. وهي بلا شك ستلاقي في محاولاتها الجادة ، بعض الصعوبات والعوائق .

وحركة التجديد العربية ، عبر استمراريتها في خلق مناخات معاصرة وحضارية ، ستمر حتما في مخاض عسير تتولد عنه الرؤية الجديدة للحرف العربي والمعركة الدائرة بين الخيول الهرمة التي ما زالت تتقدم السبق في أجهزة الاعلام والصحف .. والمؤسسات الرسمية .. وبين حركة التجاوز والتخطي التي تحاول ان تتنفس رغم الخنق الذي تحاول عرضه قوى القديم ونسلك عن طريق التجمعات الادبية والمجلات (غاليري في مصر ، الكلمة في العراق جماعة ثورة الحرف في سورية ، موافف في لبنان ، والآداب نوعا ما) .. والصراع بتواتره يصل لحدود التصادم في القطر العربي السوري ، على الرغم من ان المعارك التي تاخذ طابعا صغيرا في بعض الاقطار وصلت مسامعنا ، كاراء صالح جودت والعقاد في الشعر المصري المعاصر ، وغيرها .

وانني اذ ارى ان المعركة هي معركة اليمين واليسار .. معركة الوصاية والرفض ، معركة الشيوخ والشباب .. ساناقش من هذا المنظار ما قاله الدكتور عبدالسلام العجيلي في محاضرته « رؤية في القصة » الآداب العدد الخامس ١٩٧١ وما كتبه الاستاذ محمد عيتاني في العدد الذي يليه ، وفي باب « قرأت العدد الماضي من الآداب »

★★★

يقول محمد عيتاني : « حين تحدث الدكتور العجيلي عن كتاب القصة الجدد العاملين لتطوير فن الاقصوصة والقصة ، المزيد من تطوير هذا الفن ، فقد اختار نموذجا كاريكاتوريا من احدى المجلات ، وقرأه للتدليل على رداءة هذه النوع من التجديد » .

لن أناقش هنا صحة ما قاله العجيلي ، ابل اتساءل بمرارة وخبث، عن قيمة هذا القبول الميكانيكي لآراء العجيلي .. فهو لم يقرأ القصة اولا .. حتى ولم يعرف اين نشرت ..؟ لذلك نوضح ان قصة « الرجل الذي نسي عيد الميلاد » لابي هيف ، تمثل وجها جديدا في الحركة القصصية في القطر السوري ، والا لما وقع اختيار هيئة تحرير مجلة « المعرفة » عليها .. وهي المجلة المتزنة ان لم نقل الجامدة ، لتكون الى جانب قصص العجيلي ووليد اخلاصي وحنا مينه وجورج سالم وغيرهم .. مواد العدد الخاص عن القصة السورية .

يغفر لى محمد عيتاني ان قلت : ان هذا القبول لآراء العجيلي

وبهذا الشكل لدلالة قاطعة على ان هذا التملق البدائي المقيت ، ما هو الا وجه اخر لهذه الآراء المهزوزة والخاطئة . التي انداحت علينا ومن على صفحات مجلة « الآداب » لتقيم مهرجانا من المدائح المزيفة، والآراء التي لا تستند الا على عناوين قصص العجيلي ، وحسبنا ان نعلم ان ناقدنا الفذ قد استشهد بقصة العيجلي الاخيرة « حكاية مجانين » والتي نشرت في مجلة « المعرفة » السورية ، الى جانب قصتي « عادل ابو شنب » و « عبدالله ابو هيف » والتي استشهد بمقاطع منهما الدكتور العجيلي .. ولم ير فيها الناقد – الا قصة العجيلي – هذا اذا رآها – .

لنستمر مع العيتاني « وبديهي ان النموذج الكاريكاتوري الذي رآه الدكتور العجيلي من احدى المجلات لا يمثل اعمال عبدالحكيم قاسم، وسليمان فياض ، وجمال الغيطاني ، وصلاح عيسى ، وهاني الراهب، وعشرات من القصاصين العرب الذي يبدعون فنا جديدا ».

لنتعرف على كاتبي القصتين ونحكم .. مع الاعتذار « للبداهة » التي يستند عليها الناقد ، والروائي ، والقاص ، والسياسي العيتاني:

عادل ابو شنب : صاحب قصة « احلام ساعة الصفر » التي استشهد العجيلي بمقاطع منها ، اخرج حتى الان المجموعات التالية:

١ – عالم ولكنه صغير ١٩٥٦

٢ – زهرة استوائية في القطب

٣ – الثوار مروا بييتنا

وهو من الجيل الثاني في تاريخ القصة السورية « الذي يتضمن اسماء ، مثل ياسين رفاعية ، فارس زرزور ، سلمى الحفار الكزبري اسكندر لوقا ، جورج سالم » .

ان معظم الكتب والدراسات النقدية التي صدرت في القطر، بدءا من كتاب شاكر مصطفى القيم ، لم تتجاهله وحتى كتابات عدنان بن ذريل ، وخلدون الشمعة ، وبدرالدين عرودكي ، والدكتور حسام الخطيب ، كما تجاهله بانفلاشية وتصميم محمد العيتاني ، لان (عادل ابو شنب) كما يقول الناقد الجاد خلدون الشمعة « يتميز بطاقة نامية على التركيز والايحاء ، فالقصة لديه لحظة نفسية مكثفة « طلقة مسدس » ، اما عن قصته (عالم ولكنه صغير) فتفصح عن موهبة رائدة في القص المعتمد على تقديم المتاخر وتاخير المتقدم ، كما في الفن السينمائي ، هذا بالاضافة الى انها تمثل احد النماذج المبكرة في التداعي النفسي بشكله المنظم .. وفي (احزان الرجل الصغير) يطور (عادل) تقنية مقننة للحظة نفسية يحافظ على تواترها وحرارتها رغم تشعبها وامتدادها) .

عبدالله ابو هيف : صاحب قصة « الرجل الذي نسي عيد الميلاد » هو صاحب قصص عديدة منها : ملامح خيبة على وجه شرقي ، صورة سلمى معروف بالابيض والاسود ، العربي يحب الله ، ابراهيم الجرادي قال لي :هل تريد السر ، الانطلاق من نقطة غير معروفة، وجه آسيا الحزين ، الساموراي يرفص عاريا ، عما جاء في اللحظة المبتورة وغيرها ، والمنشورة في مجلات وجرائد عديدة منها : المعرفة ، الطليعة، نادي القصة ، الثقافة الاسبوعية ، البعث ، الثورة ، الشبيبة.. الخ

ويعتبر هذا الشاب من مجددي القصة القصيرة شكلا ومضمونا، ويمثل مع ابراهيم الخليل ، بندر عبدالحميد، خليل الجاسم الحميدي، عادل محمود ، محمد كامل الخطيب ، وديع اسمندر ، نيروز مالك ، محسن غانم ،وربما كاتب هذه السطور ، وجه سورية القصصي ،ونستطيع ان نقول بثبات وقناعة ان ابراهيم الخليل ، وعبدالله ابو هيف ، استطاعا خلق عوالم جديدة ومتطورة وناضجة للقصة السورية الشابة، بشهادة اكثرية المهتمين بالحركة الادبية في القطر ، ان اراد العجيلي او لم يرد ، وان وافق العيتاني او لم يوافق .

أعود مرة ثانية ، لاستغفر الاستاذ العيتاني ان قلت : ان التملق البدائي المقيت الذي ظهر في مقالتيه (الاخبار الآداب) وفي تقديمه لمحاضرة العجيلي ، كان بحد ذاته خنقا لكل قدرات النقد المبدعة الكامنة في داخل كل أديب خلاق .. ان الروح التهويمية التي غلفت آراء العيتاني ، جعلتنا نرى ان مترجم « رأس المال » تسي او تناسى وهو كما نعرف (أن لم نخطيء) يستند على ثروة فكرية انسانية لا تنضب .. ان المعركة لا تزال وستظل معركة بين اليمين واليسار،معركة التحزب الفكري .. ومن هذا المنطلق كان بامكانه ان يناقش كتابات الدكتور العجيلي ، التي تنظر الى الواقع خلال اهداب برجوازية كسلى، تتلذذ بآلام الواقع ، ولا تصنع له الحلول ، خوفا على الواقع التي تتمركز عليها .. لقد صور العجيلي في كتاباته .. مشاكلنا الاجتماعية بنظرة فوقية مترفة .. لم نستفد منها غير قدرة العجيلي وملكته على القص وبراعته في تضخيم الحوادث البدائية.. « لقد شعرت بالغبن منذ اللحظة الاولى التي قرأت فيها العجيلي ابن مدينتي.. الذي يصور انساننا المتعب في الشمال كمخلوق مضحك واسيان تتندر به الصالونات الادبية في المدن الكبيرة .. » .

ورد في كتاب عن « الادب والفن » لماركس وانجلز قولهما :« ينبغي جعل الاضطهاد الواقعي ، اضطهادا اشد وأقوى ايضا ، بان يضاف اليه الوعي بالاضطهاد ، وينبغي جعل العار عارا أشد أيضا بجعله علنيا » هنا نتوقف مع العيتاني .. ونحن في عصر الثورة الاشتراكية .. عصر التحرر الانساني من الاستعمار والتخلف ..عصر تعجز الثورات التي تطمح الى رسم وجودها بيديها .. اقف لاسأل ..ماذا قدم العجيلي (احاسبه هنا بمنظاري ومنظار العيتاني) عبر تتويجاته لافكار العشائرية، والقتل دونما مسوغ مقنع .. والثأر بقسوة الاوباش .. ماذا قدم عبر قصصه غير الحديث عن « مضافة » عمه حداد ، وعن بطن «سالي» الناعمة الملمس .. لم يكن ما قدمه العجيلي – ولا اطلق هنا صفة التعميم – اكثر من ترف فكري تتوقف رسالته عند الامتاع ومحاولة قتل الوقت والظهور بجدبد .

ان « الانا » الكبيرة في كل ما يكتب العجيلي .. افقدت قصصه معناها الانساني .. فرحلاته المترفة في الشانزليزيه .. ولندن .. وامستر دام .. والحديث عن فرامل سيارته « الاوتوماتيكية » التغيير، ليست اكثر من هموم برجوازي تنقل :

« كنت في كل هذا المسير اتحدث أو أعلق او اصغي وأنا اسوق الكاديلاك ، ويدي على مقودها الطيع ، وقدمي مطمئنة على ضاغط البنزين .. ازيد السرعة او اخفضها تاركا لجهاز تبديلها الاوتوماتيكي.. ان ينظم سيرها .. دون ان اشغل بالي بما يشغل سائقو السيارات ذات الجهاز اليدوي .. لتبديل السرعة من اهتمام بارتقاء المرتفعات او النزول في المنحدرات .. ان الكاديلاك تسير على الارض المحصبة وكأنها تدرج على ريش النعام .. فكيف سيرها في دروب لبنان العريضة واسفلتها الاملس .. » .

ان الرؤية البرجوازية التي تطرح في كتابات العجيلي مقالة وقصة هي رؤية متحزبة ، ولا يخجل منها كما لا يخجل « اراغون » من تحزب ادبه .. ولنتذكر معنا الاستاذ عيتاني مقالة العجيلي « نحن جيل الدربكة » بكل هذا التفجع والتشفي البرجوازي يصرخ : نحن جيل خائب .. دربكة لماذا ..؟ هذا ما يتجاهله العجيلي ويصر عليه.

استغرب كيف قام العيتاني باهدار لكافة قيمه الثورية .. بهذا التملق المخجل.. انناً نرى .. كما يرى « لينين » ان الادب طبقي

.. ولن يكون هناك ادب لا طبقي .. الا في ظل مجتمع بلا طبقات ... مع ذلك لا اوافق « سعدالله ونوس » على تعميمه بان ادب العجيلي « ادب صالونات » او « عبدالله ابوهيف » في قوله : (اراد العجيلي ان يتسلى فكتب .. وحينما تسلى قالوا له : انت تكتبه) بل نقول :انه ادب طبقي .. برجوازي متخاذل » في مجموعة العجيلي الاخيرة ، التي صدرت منذ اسابيع وهي « فارس مدينة القنطرة » « نجد صدى آخر هي تعبيرات ابو كالبسية ، لتجربة الكاتب في قرى الحدود الفلسطينية وهي قصة « نبوءات الشيخ سليمان » ونرجو ان لا تصح هذه النبوءات لان فيها حكماً عدمياً على مجمل نضالنا من اجل تحرير التراب العربي المحتل » .

★ ★ ★

حول رؤية العجيلي في القصة وتنظيره لها ، نود ان نردد ما تعلمناه في المدارس الاعدادية :

١ ـ تتالف القصة من حوادث واعمال وهي ما نسميه التصميم والحبكة

٢ ـ وهذه الحوادث والاعمال تقع على اناس يسمون في القصة اشخاصاً .

٣ ـ وهؤلاء الاشخاص باعمالهم يوجدون ضمن الزمان والمكان

٤ ـ وهم يتكلمون باسلوب معين .

امام هذا التعريف نجد في العيتاني ، كما وجد العيتاني في العجيلي قاصا مجددا وروائيا مبدعا سواء في روايته « حبيبتي تنام على سرير من ذهب وحولها ... الخ » المنشورة تسلسلا في«الاخبار» او قصته « الساكن والمتحرك » المنشورة في (جيش الشعب) السورية او (لحظة ضوء) المنشورة في « الطريق » .. الخ .. ولكننا بعد ان اطلعنا وتعرفنا على كتابات وليم فوكنر ، جون اوزبورن ، نعتيشنكو ، كافكا ، وتابعنا حركة التجديد العربية التي انطلقت من مجلة « الآداب » واستمرت على يد زكريا تامر ، حيدر حيدر ، وليد اخلاصي، جمال الغيطاني ، سليمان فياض قصة وادونيس ، فاضل عزاوي ،علي الجندي ، شعراء المقاومة ، شعراء « البيان العراقي » وغيرهم الكثير .. مع احتفاظنا برؤيتنا العلمية للاشياء نقول : ان كتابات العيتاني ليست مع الواقعية الاشتراكية ، بل شهادة عليها ، فالشكل المتخلف في مضمون متقدم ، كالمضمون المتقدم في شكل متخلف كما يقول الاستاذ « حنا مينه » ، ومع احترامنا لرأي الناقد الجاد « محمد دكروب » .. فعذرا ان يحفر الاديب بينه وبين فكره خندقاً هذه مصيبة .. وان يكون مبررا ومتملقا لا ناقدا هذه مصيبة اكبر ..

لقد أطلت .. لان الصمت لم يعد ممكنا ..؟

ونحن جيل بلا نقاد .. كما يقول الاستاذ سليمان فياض ..

ابراهيم الجرادي الرقة ـ سورية

النشاط الثقافي في الوطن العربي

من مراسلي "الآداب"

لبنان

بيان اتحادي الكتاب السوريين واللبنانيين

قام وفد من اتحاد الكتاب العرب في سوريا مؤلف من السادة : صدقي اسماعيل ، غسان رفاعي ، جورج صدقني ، جلال فاروق الشريف ، زكريا تامر ، سليمان العيسى ، سلامة عبيد ، محي الدين صبحي ، بزيارة اتحاد الكتاب اللبنانيين بناء على دعوته ، وقد حضر الاجتماع من الاتحاد اللبناني كل من الادباء السادة : سهيل ادريس ، منير بعلبكي ، احمد ابو سعد ، حسين مروة ، ادوار البستاني ، ابراهيم دكروب ، وميشال عاصي .

اثير موضوع المؤتمر العام للادباء العرب الذي كان من المقرر ان يعقد في القطر العربي السوري واقترح ان يكون موعده في الخريف القادم، وبحثت ضرورة العناية بالجوانب العملية والمهنية في اجتماعات هذا المؤتمر لا سيما ما يتعلق بالوحدة الثقافية في الوطن العربي ، ونشر الكتاب العربي ، وتوحيد التشريعات المتعلقة بحقوق التاليف والنشر الخ ...

واقر المجتمعون تنفيذ الخطوات العملية للاتفاق المبدئي الذي عقد بين الاتحادين في دمشق خلال شهر نيسان الماضي ، ثم اتخذ المجتمعون القرارات التالية :

١ ـ اجراء لقاء بين الاتحادين كل اربعة اشهر ندرس خلاله قضايا التعاون بين الاتحادين وتقام ندوة مشتركة في موضوع محدد.

٢ ـ تكون الندوة المشتركة الاولى في دمشق خلال الاسبوع الاخير من شهر اب القادم .

٣ ـ تعالج الندوة الموضوع التالي :

« القديم والجديد في الادب العربي المعاصر : الى اي حد يمكن الحديث عن ادب تقدمي طليعي ، وادب تقليدي محافظ ، في نطاق الادب العربي المعاصر ، وما هي سمات كل من الادبين ، وهل يمكن تحديد ملامح معينة لمستقبل الاديب العربي ».

٤ ـ يشترك في الندوة عشرة من الادباء يختار كل اتحاد خمسة منهم ، على ان يتولى اثنان من كل اتحاد القاء المحاضرات ويتولى الباقون مناقشتها ، وتكون الندوة مغلقة وتسجل وقائعها .

٥ ـ يتصرف الاتحاد المضيف بنشر وقائع الندوة ،بشتى وسائل الاعلام ، وله الحق في استثمارها لمرة واحدة ، اما الاستثمارات الاخرى فيكون لاصحاب الندوة حقوق في ريعها .

٦ ـ يكون موعد الندوة في اواخر آب ويتم تقديم الابحاث قبل اسبوعين من عقد الندوة على الاقل .

اتحاد الكتاب العرب في سوريا — اتحاد الكتاب اللبنانيين

وضع النشر في لبنان

اقام اتحاد الناشرين في لبنان مساء ١٧ حزيران الماضي مأدبته السنوية التي ضمت جميع الناشرين وعددا من الادباء والمعنيين بشؤون الكتاب . وقد تحدث في الحفلة الاستاذ بهيج عثمان رئيس اتحاد الناشرين فعرض لوضع النشر في لبنان ، وكان مما قال :

لقد مضت اربع سنوات من غير ان نلتقي في مأدبة الناشرين السنوية ، وخلال هذه المدة ظهرت في عالم الكتاب احداث عديدة ،لعل اهمها ما قررته منظمة الاونسكو في دورتها الاخيرة ، حين اعلنت عام ١٩٧٢ عاما دوليا للكتاب ، واتخذت الاونسكو كلمة « الكتاب للجميع » شعارا للعام القادم .

وفي مقدمة موضوعات العام الدولي تشجيع التأليف ، مع مراعاة حقوق النشر ،وتنمية عادة القراءة، وانعاش انتاج الكتاب .

ولا ريب في أن اهتمام الاونسكو بالكتاب ناشىء عن شعور اعضائها باهمية هذه الاداة في نشر الثقافة ، ومدى فعاليتها في تحضير الشعوب . وبالرغم من ظهور وسائل متعددة لنشر الثقافة، فان الكتاب ما زال ابسط هذه الوسائل وانجحها واقلها نفقة،وهو من اجل ذلك ، عماد عملية التطور والانماء في العالم ، فهو قادر على التنقل والاتصال ،في تجديد دائم ، بجميع الناس وبمختلف البيئات . اما اذا توقف الكتاب عن اداء هذه المهمة ، مهما كان انيقا في شكله ، جذابا في محتواه ، فانه يصبح مجرد وزن من الورق الميت ، في مستودع مظلم ، يكون اي حجر بعد ذلك ، خيرامنه!

وتطورت صناعة الكتاب في العالم خلال السنوات العشرين الاخيرة ، تطورا كبيرا ، بفضل تطور الطباعة ، فرافق الكتاب سير العلم في تقدمه . وبينا تضاعف عدد الذين يحسنون القراءة في العالم، كان انتاج الكتاب يتصاعد ثلاث مرات في المدة نفسها ، وما زال الانتاج يتابع تصاعده ليلبي حاجة الناس الذين يدخلون عالم القراءة .

وتابع رئيس اتحاد الناشرين كلامه متسائلا :

ولكن أين يقف الكتاب اللبناني من هذا كله ؟

لن أتحدث عن مشكلات المهنة الخاصة ، فالناشرون كلهم يعرفونها ويعانون من متاعبها الشيء الكثير . انما اريد ان اوضح لضيوفنا الكرام علاقة الكتاب اللبناني بمن حوله .

ان الكتاب في لبنان يزداد كل عام عدد عناوين ، وعدد نسخ من كل عنوان ،حتى بلغت الكتب التي تصدر سنويا اكثر من تسعمائة كتاب ، اي ثلاثة كتب تقريبا كل يوم . واذا اجرينا الاحصاء على الطريقة التي تجريها منظمة الاونسكو ، فيكون لكل مائة الف شخص ستة وثلاثون كتابا ، وهو رقم هائل بالنسبة لعدد السكان ، وخاصة اذا قارنا هذه النسبة بما تقوله نشرة الاونسكو الاحصائية عندما تعلن ان اليابان تنتج خمسة كتب لكل مائة الف شخص ، وهذه ـ تقول النشرة ايضا ـ اعلى نسبة من الكتب ينتجها بلد في قارة آسية .

فاين ممثلونا في الاونسكو يصححون هذه الاحصاءات ، ويدفعون اسم لبنان الى مقدمة الدول المنتجة للكتب في العالم بالنسبة لعدد السكان .

غير ان العدد ليس كل شيء !فما شأن المحتوى في الكتاب اللبناني ؟ لقد زاد عمقا ورصانة ودقة وتخصصا . وان كنا لا نزال نطمح الى مزيد من الاصالة والابداع . ذلك ان قسما كبيرا من الانتاج في لبنان مترجم عن اللغات الاجنبية ، وقسما اخر اعادة لتراث قديم ، وقسما ثالثا مكتوب باقلام غير لبنانية.

ويتسم لبنان بظاهرة فريدة في تجارة الكتب ، تنبه لها مؤلف اميركي خلال حديثه عن تطور النشر في العالم ، ويعرفها الناشرون في لبنان ، تلك ان لبنان يوزع اكثرانتاجه من الكتب خارج حدوده ، وهي ظاهرة ـ يقول المؤلف الاميركي ـ ينفردبها لبنان بين جميع دول العالم.

وهذا واقع يدل على قوة الكتاب اللبناني ، وبعد نفوذه ،وقدرته على الانتشار في كل مكان يتكلم العربية ، وليس هذا غريبا ، فكتابنا يجيب على تساؤلات الانسان العربي المعاصر ، وهو قد رافق

الاحداث المحيطة به مرافقة جبارة واعية ، فغدا الكتاب اللبناني لدى القارىء العربي رغيفه اذا جاع ، ودواءه اذا مرض .

ويقابل هذا النجاح الذي حققه كتابنا في العالم العربي ،انكماش في مكان صدوره ، وعجز عن ان يتفاهم مع مواطنيه ، فوجد نفسه في جو من التناقض بينه وبين المجتمع الذي ولد فيه .

وما دام هذا الكتاب نفسه قد نجح في بيئات مختلفة اخرى ،وهو كتاب متنوع يغطي شؤون الحياة على اختلافها ، ويرضي هوايات الافراد رصينها وخفيفها ، فان علينا ان نبحث عن سبب عزلته في الفريق الاخر ، أعني به القارىء المفترض في لبنان .

يواجه الكتاب مواطنين ما زالوا يؤثرون ثقافة الاستماع والمشاهدة السريعة على الكلمة المطبوعة ، فاذا الفي حملة الشهادات فانه يواجه فيهم امية المعلمين ، وهي امية عصرية تجتاح لبنان، وتنتشر في اوساطه المختلفة . ففي بيتنا الحديث الذي يتسع لفنون الديكور وروائع التحف ، يضيق برف يوضع عليه كتاب . مدرستنا اضعف ما فيها مكتبتها . والمكتبة الحكومية الوحيدة في بيروت يستعاض فيها عن كتب المؤلفين بتعليق صورهم على جدرانها .

اما الاتجاه الحكومي ، ومعه الرغبة التجارية ،فيسعى الى ان يصبح لبنان فندقا كبيرا او ملهى .. ونسوا ان الفندق الكامل لا بد له من مكتبة تملأ فراغه وترضي رواده ، كما هي الحال في مراكز السياحة العالمية . وقد قام بعض الزملاء بمحاولة ناجحة عندما انشأوا صالة فخمة لعرض الكتب في شارع الحمراء فزادت في جماله وهذبت معنى السياحة فيه !.

فاذا بلغ الكتاب شباباً من الجيل الجديد ، واجه لا مبالاة مقلقة. ومن الغريب ان الحملة ضد ما سمي بالتدهور الخلقي اخيرا، ارادت ان تضع يدها على متهمين فذكرت « الكتاب » من بين المتهمين المسؤولين عن هذا التدهور .

والواقع ان الكتاب لو عرف قدره وجند في حينه لادى للجيل الناشىء ما ينفعه في نوعيته وتثقيفه وتجدده . وفي ادراج وزارة الداخلية مشروع يرجع تاريخه الى خمس سنوات مضت ، وينص على انشاء مكتبات عامة في القرى واحياء المدن ، وتزويدها بالكتب الصالحة . ولو نفذ هذا المشروع في وقته لكانت المكتبات قد استردت جماعات كثيرة من الشباب الضائع ،واعادتهم على مجتمعنا بناة اقوياء صالحين .

ليس الكتاب اذن مسؤولا عن ضياع هؤلاء الفتيان ، ولكن اضاعة الكتاب هي المسؤولة !

وهنا ندرك ان الكتاب المدرسي لا يستطيع وحده ان ينهض بعبء التربية والثقافة المتطورة ، مهما عدلت المناهج وارتفع مستوى المدرسين ، اذ لا بد من اعتماد مادة الثقافة العامة في صلب المنهاج المدرسي ، هذه المادة التي تقوم على القراءة الحرة، لكي يتسع أفق الطالب وتنشأ بينه وبين الكتاب صداقة حميمة تستمر بعد تخرجه من المدرسة او الجامعة .

من ايثار الثقافة المسموعة الى امية المتعلمين ، الى المكتبات العامة الفارغة،الى لا مبالاة النشىء ،الى اهمال المطالعة الحرة،سلسلة طويلة تحالفت على الكتاب في بلدنا حتى اضطر الكتاب الذي لا يملك سمة دخول الى الاقطار المجاورة ، ان ينتحر فوق العربات المتجولة في شوارع العاصمة .

وانهى الاستاذ بهيج عثمان كلمته قائلا :

وما دام رجال الادارة لا يعتمدون على تخطيط مدروس ، يضع بين ايديهم امكانيات الكتاب الثقافية والاقتصادية والاجتماعية ، فلن ينصف قطاع النشر ، ولن يدرك المسؤولون ما اداه المشتغلون فيه من خدمات للبنان .

ومن اجل ذلك وبعد ان انتظر الناشرون طويلا الذي لا يأتي فقد عزموا على ان ينزعوا الشوك بايديهم ، وان ينظموا مهنتهم بانفسهم ، وسيصدقون خلال ايام قانون نقابتهم الجديد ، آملين ان يستقيم معه انتاج الكتب ويتفوق على نفسه .

***

ح . ع . م .

رسالة القاهرة من سامي خشبة

التراث المسرحي : المناقشة والمنهج !.

كان موضوع « التراث » والتراث المسرحي بوجه خاص، موضوع مناقشات مستفيضة في صحافة القاهرة الثقافية والفنية لعدة اسابيع ماضية . وكانت البداية التي طرحت موضوع « التراث المسرحي » للمناقشة هي مسرحية « سر الحاكم بامر الله » لباكثير حيث اعيد عرضها في المسرح القومي ، وكان يوسف وهبي ، بطاقمه القديم ، طاقم امينة رزق .. الخ .. هو بطل هذا العرض . وانفجرت المناقشات على الفور ، بدأت بداية صحية حين اتخذت شكلها الصحيح ،شكل « تقييم » التجربة المطروحة امامنا مباشرة بادوات التقييم النقدية والدراسية التي في متناول النقاد والدارسين ، ولكن عوامل « التعقل » ، « الحكمة » ، (الترشيد) حولت مسألة عرض سيىء لمسرحية رديئة ، الى موضوع ضخم تكتب فيه المقالات القصيرة السريعة التي تتخذ هيكل « الدراسات » المطولة ، فكل مقال من صفحة او « عامود » يتضمن مقدمة وفرضية وملاحظات وتحليلات واستنتاجات تحاول ان تظهر بمظهر التعقل والحكمة والرشد الرصين ، حتى لا يتهم اصحابها بأن حماسة « الشباب ! » قد استخفتهم ؟ وانهم لا يعرفون معنى الوفاء او للاقرار بأستاذية الاساتذة !.

ولم ينس المناقشون ان يقترحوا اقامة مهرجانات للتراث ،وانشاء مؤسسات لدراسة هذا التراث ، وعينوا للمهرجانات مديرين يرون فيهم الكفاءة والنشاط ، ورشحوا للمؤسسات اساتذة مشرفين يرون فيهم الاهتمام والدأب ،واقترحوا ايضا الاستعانة بجهاز الكتروني حاسب للقيام بمهمة « الارشفة » لكي « يؤرشف » الاعمال والتواريخ والاسماء والاعلانات ، واقترحوا ضرورة توحيد جهود كل الهيئات المعنية ، مثل المجلس الاعلى للثقافة والعلوم والآداب ووزارة الثقافة بكل اجهزتها (هيئة المسرح والنشر والثقافة الجماهيرية .. الخ) ووزارة التعليم العالي والجامعات ومعهد الدراسات العربية ، واقترحوا ان يقترح على الدول العربية المعنية ان تشترك في المشروع ، وان يقترح على الجامعة العربية (الادارة الثقافية) وعلى منظمة اليونسكو ان يشتركا في تمويل البحث والدراسة .. الخ.

والاعتراض الجوهري الوحيد على هذه المقترحات المنهجية النافعة، كان هو اننا لا نملك تراثا مسرحيا حقيقيا . وكل المناقشين ـ وهذا هو العجيب في الامر ـ كانوا يبدأون في التسليم بهذه الحقيقة . وكانوا يدعمون تسليمهم بالبديهيتين التاليتين :

- ليست الاعمال التي لا يزيد عمرها على مائة عام تراثا .
- ليست كل الاعمال التي « عملت » في هذه الاعوام المائة مما يمكن ان يصبح ـ ولو بعد الف عام ـ من التراث .

ومع هذا فقد استمرت المناقشات حول اهمية التراث المسرحي، وحول ضرورة جمعه ودراسته ، وحول اصلح الطرق والاساليب والادوات لتحقيق هذه الغاية « القومية » و« الوطنية » و«الثقافية» النافعة . بل ان بعض المناقشين اعلن كتابة انه لم يكن يفهم الموضوع جيدا حتى اشترك في المناقشة ، وانه « الان فقط » قد فهم كل ابعاده واعماقه ، وانه دخل المسرح بحالة وخرج بحالة اخرى ، وانه لذلك يختلف مع « اليسار ! » التقليدي ، وانه رغم ذلك « لا يتفق مع اليمين ! » لانه « امضى ليلة ممتعة » وانه لكل ذلك « ينقذ نفسه !» وانه على استعداد للمساهمة في المشروع ، وان اقتراحاته هي كالتالي : (والاقتراحات طبعا وردت ضمن الفقرة السابقة !) .

وذكرتني هذه « المناقشات » بموقف في رواية لفريدريش دورينمات

يخرج فيه ضابط نازي قديم مستفزا وثائرا لان كلبه ضرب بالرصاص بعد ان عقر رجلا مسالما كان سائرا في الطريق ، ويصيح النازي دون مناسبة : هذه فوضى ، وانه لا يسمح بذلك ، وانه اذا تطلب الامر فالشرطة يجب ان تحمي النظام ، واذا عجزت الشرطة فالجيش يجب ان يمسك زمام الامور ، كما ان المانيا فوق الجميع ! والتبرير الوحيد لموقف النازي هنا ، هو اما انه يريد ان ينتهز اي فرصة لاحداث اكبر ضجيج ممكن ، واما انه مختل العقل لا يحاسب على كلماته .

ولكننا نحسب ان لموضوع التراث في مسرحنا وجها آخر .

في اثناء نفس تلك المناقشات ، المقيت مصادفة بدارس شاب في قسم الدراسات العليا بمعهد الفنون المسرحية في القاهرة (ولا اذكر اسم هذا الدارس للاسف كما انني لم اسجله) وعرفت منه انه قام بدراسة عن « التراث المسرحي » مع زميل له ، من نوع فريد .

الدراسة كان موضوعها هو « بقايا » الاعمال التي قدمتها فرقة واحدة من فرق الاقاليم المسرحية التي كانت تعمل في الوجه البحري في الربع الاول من هذا القرن ، وتأثير هذه الاعمال في الفنون « شبه المسرحية » الموجودة حاليا والتي نشاهد غالبا في ساحات الموالد الشعبية او الاعياد والمناسبات الدينية التي تتيح فرصة تجمع ضخمة من الريفيين وابناء الطبقات الشعبية في المدن الصغيرة ، وهي الفنون التي يمكن ان تلخص في فنون الاراجوز والبلياتشو ، وبعض المشاهد التمثيلية « شبه المرتجلة » – التي كان الدارس الشاب يظن في البداية انها مرتجلة بشكل كلي ، ولكنه اكتشف ان لها اصولا مكتوبة ، بل وان لبعضها اصولا مترجمة او معربة . وكان الهدف الاساسي عن الدراسة هو اكتشاف السبب في « بقاء » هذه « البقايا » والكيفية التي تم بها تحويرها . فالدراسة هنا تذهب في الاساس على هدف داخل في نطاق علم « سيكولوجية الجماهير » من ناحية ، وداخل في نطاق علم اجتماع المسرح من ناحية ثانية .

النطاق الاول يحدده الهدف الاول من الدراسة : السبب في استمرار بقايا معينة من الاعمال المكتوبة او المعربة القديمة . وهذا السبب يكمن دون شك في عقلية المشاهدين وفي استجابة الفنانين عبر جيل او جيلين لمطالب عقلية جمهورهم التي تتبدى بصورة تلقائية اثناء العروض الكثيرة او بعدها في اللقاءات العفوية المؤكدة التي تحدث بين فنان شعبي وبين جمهوره .

والنطاق الثاني يحدده الهدف الثاني ايضا : كيف تم تحوير هذه البقايا وصورة هذا التحوير . فالتحوير في الغالب يتم اراديا من جانب الفنان كجزء من استجابته « العفوية » – ونحن مدركون لهذا التناقض بين ارادية التحوير وعفوية الاستجابة ولكنه تناقض منطقي وديناميكي تماما .

فتحوير الفنان « الارادي » للاجزاء التي يرى ان جمهوره قد استجاب لها من اعماله ، انما يتم على ضوء فهمه لتلك الاستجابة ورغبته في الاستزادة منها . والاستجابة نفسها ، ثم عملية التحوير انما تدلان على فهم معين للوظيفة المطلوبة من العمل الفني والتي نجحت – اجتماعيا – في القيام بها بدليل الاستجابة ، ثم التحوير ، ثم استمرار او تناقص الاستجابة ، ثم التحوير بالتالي على ضوء الاستجابة الجديدة ، وهكذا .

الدراسة بهذا الشكل ، لا تنصب في الحقيقة على نصوص كان يغلب على اكثرها طابع التهافت والضعف الفني مع الطابع الاخلاقي – غالبا – للجانب الفكري – وهو طابع اجتماعي هو الاخر في جوهره ، وانما تنصب الدراسة اساسا على الجمهور . ونتائجها لا بد ان تكون ذات قيمة مؤكدة علمية بحتة ، واجتماعية . وحتى لو تم تصلح هذه النتائج – في النهاية – الا كفرضيات خاطئة ، فانها ستجنب الدارسين الجدد في ميدان « التراث المسرحي » الخوض في اتجاه ثبت انه لا يؤدي الى نتيجة ، او ستجنبهم الخوض في هذا الاتجاه بنفس الاساليب المستخدمة .

المهم هنا – في نظرنا – هو التأكيد على عاملين :

● العامل الاول يهم السادة المتناقشين في موضوع التراث ، وهو ان مثل هذا الموضوع يصعب التعامل معه انطلاقا من مجرد المعلومات الشائعة عن بداية المسرح العربي وعن الاسماء اللامعة فيه وعن « المناهج المقررة » التي استخدمت في مثل هذا الغرض في الولايات المتحدة الاميركية في مطلع القرن العشرين لاكتشاف وتجميع تراث الاسلاف المهاجرين من مختلف انحاء القارة الاوروبية ، او في المانيا القرن التاسع عشر بعد رسالة فيختة الى الامة الالمانية . هذه المناهج او تلك قد تصلح دليلا « للتأمل » او حتى للعمل الفعلي ، وهي تصلح بالتأكيد كسلاح في مناقشات الصحف التي يحاول اطرافها ان يثبتوا « سعة اطلاعهم » او « تعقلهم » و(حكمتهم) و (وفاءهم) .. الخ ، ولكنها لا تصلح بالتأكيد قبل اكتشاف حقيقة الميدان موضع البحث ، تاريخه الحقيقي وملامحه الحقيقية وميادين العمل الحقيقية فيه (أهي المكتبات ودور المحفوظات والاقبية والصناديق القديمة فقط ، ام انها اساسا الساحات المزدحمة بالناس والحياة الحقيقية ؟)

● والعامل الثاني – ولا اعتقد انه يهم السادة المتناقشين كثيرا – هو الذي ينطلق رأسا من الدراسة المذكورة . فهذه الدراسة تؤكد ان ميدان البحث الحقيقي في معظم مشاكلنا الثقافية « الواقعية » ، وربما كانت مشكلة « ازمة المسرح المصري » على رأسها ، انما هو « الجمهور » نفسه : ما الذي احبه في الماضي وتذوقه وما الذي رفضه ، وما الذي يحبه او يرفضه الان ؟ ولماذا كان حبه او رفضه ؟ وكيف عبر عن موقفه ؟ وكيف حدثت استجابة الفنانين لهذا الموقف ثم كيف كان رد الفعل من جانب الجمهور ؟ وماذا كان التكوين الاجتماعي والثقافي والنفسي لهذا الجمهور ، وماذا كانت صور هذا التكوين لدى الفنانين انفسهم ؟ وكيف كانت تدار المشروعات المسرحية – او الثقافية بوجه عام – وما العقلية التي كانت تقف وراء هذه الادارة ؟ واخيرا يأتي دور النصوص نفسها ، واعتقد ان الجانب الفني في مجال دراسة « التراث المسرحي » عندنا بوجه خاص قد يكون هو آخر جوانب دراسة هذه النصوص من حيث الاهمية ، لان الدراسة لا بد ان تكون اجتماعية وفكرية في الاساس ثم فنية بعد ذلك . ولا يعني هذا التقليل من اهمية الجانب الفني ، بل يعني التأكيد على ضرورة دراسة هذا الجانب من ناحيته الاجتماعية ايضا ، ففي علوم الاجتماع الفنية الحديثة اصبح من قبيل المسلمات ان ظهور « شكل » فني معين ، يرتبط ارتباطا قوية باوضاع وظروف اجتماعية مناسبة وقد ينطبق هذا الحكم على المسرح عندنا بصورة اكثر وضوحا ، اذا تذكرنا انه حتى في الترجمات المسرحية ، كانت الترجمة « تعريبا » في الغالب وليست ترجمة حرفية او امينة بالمعنى اللغوي ، والتعريب في الحقيقة كان اسلوبا من اساليب اخضاع العمل المسرحي المترجم للادب اللغوي والفن السائد عندنا ، اي كان صورة من صور اخضاع هذا العمل لمواضعات اجتماعية داخلية خاصة يشعر بها الفنان المعرب ، ثم يزداد الشعور بها عند الفنان الممثل او المؤدي . واخلق بهذه المواضعات ان تؤثر تأثيرا اكبر في المؤلفات او في الاعمال « المحورة » او « المقتبسة » .

*

ملاحظة اخيرة :

ترى ، علام تدل هذه المناقشات ، من نوع المناقشة الحارة والحادة حول موضوع التراث المسرحي ، الذي يبدأ مناقشوه بنفيه ، ثم يشرعون في وضع المقترحات لدراسته ؟

ربما تثور مناقشة مشابهة حول موضوع اقل اهمية من حيث الدلالة الثقافية او الاجتماعية ، والموضوع في الحقيقة ليس هو ما يهمني هنا ، وانما المناقشة نفسها ، اسلوبها ومنهجها ، أيكون المثقفون المصريون قد فرغوا من مناقشة كل مشاكلهم الحقيقية ومشاكل واقعهم ووصلوا بشأنها الى القرارات الصحيحة او الحاسمة ؟ والا فكيف تفسر اختلاق موضوع ، يعرفون انه مختلق ، واثارة اكبر ضجيج ممكن حوله كما كان يفعل ابو الفضول الحلاق في مسرحية الفريد فرج ؟ من المؤكد انه ليس تنوعا من الاختلال العقلي .النفسي ، ربما ؟! .

القاهرة

سامي خشبة